القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر العدد ٩٧ ● ١٢ ذو الحجة ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يوليو ٨٩

● الثمن ٥٠ قرشاً ●

من موضوعات العدد : ◊ نقاد الأدب .

◊ ريادة العقاد للتحليل النفسى فى القصة العربية المعاصرة .

◊ الدكتور توفيق الطويل رائد الفلسفة الخلقية .

◊ حياة جديدة للقصة القصيرة .

◊ المستقبلية والتطور التكنولوجى والبشرى .

◊ المسرحية التعليمية والتغيير .

◊ فرانز ليست عازف البيانو الأسطورة .



حوار مع الدكتور لويس عوض .



من معرض محمد بغدادى

إلى جانب الأبواب الثابتة



إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل هو تكريم عالمى للأدب العربى

الايطالية للفنان الهولندى فان جوخ



فى هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

القاهرة

فى المصطلح النقدى :

اللامعقول

[فى المركز الداخلى للإنسان الأوروبى ـ حيث تسود أعظم لحظات حياته ـ يكمن جوهر عبثى]

أندريه مالرو

[إن أكثر ما يضايق المرء من العبثيين ، هو ما يتغلغل في نبرتهم من قنوط متميز]

● يعرّف قاموس أوكسفورد فى طبعته المختصرة (١٩٦٥) كلمة « لا معقول » ، كما يلى :

١ ـ لا متناغم ، وخاصة فى الموسيقى (١٦١٧) .

٢ ـ غير منسجم مع العقل ، أو اللياقة والمناسبة ، وفى الإستعمال الحديث تعنى ما يتعارض بوضوح مع العقل . ومن ثم ، مع المضحك والسخيف .

وفى « قاموس بنجوين للمسرح » (١٩٦٦) ، يقول مصنّفه جون رسل تيلور :

« إن مصطلح اللامعقول فى المسرح يطلق على جماعة من مؤلفي الدراما ظهروا فى فترة الخمسينيات ولم يُعدّوا أنفسهم مدرسة .

ولكن بدوا جميعاً يشتركون فى مواقف معينة تجاه ورطة الأنسان فى الكون ، وبصفة خاصة تجاه هؤلاء الذين ، أوجز القول عنهم ألبير كامو فى مقالته المعروفة « أسطورة سيزيف » (١٩٤٢) .

والحديث هنالك يشخص مأزق الانسانية ، على أنه فقدان الهدف فى وجود متنافر مع كل ما يحيطه (علماً بأن اللامعقولية تعنى حرفياً عدم الإنسجام) . والوعى بهذا الإفتقار إلى الهدف فى كل ما نفعل ..... يؤدى إلى حالة من الشعور بالكرب الميتافزيقى الذى يعدّ الفكرة الرئيسية عند كتاب مسرح اللامعقول ، وفى مقدمتهم : صمويل بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وآرثر أداموف ، وجان جينيه ، وهارولد بنتر . أما الذى يميّز هؤلاء وغيرهم (من الكتّاب الأقل درجة مثل روبرت بنجيت ، وإن . إف . كمبسون ، وإدوارد إلبى ، وفرناندو أرابال ، وجنتر جراس) عن كتّاب الدراما المبكرين (من الذين عكسوا إهتماماً مشابهاً فى أعمالهم) هو أن يترك للإفكار أن تصوغ الشكل ، وأن تصوغ المحتوى أيضاً ، على أن يطرح جانباً كل ما يشبه التركيب المنطقى ، وكذلك الربط المعقول بين فكرة وآخرى

داخل جدل عقلى قابل للتطبيق ، وعلى أن يحل محل ذلك كله فوق خشبة المسرح لاعقلانية التجربة . ولهذا الإجراءمزاياه ، كماأن له محدودياته . فقد وجد أغلب مؤلفى دراما اللامعقول ، أنه من الصعب الإبقاء على أمسية كاملة فى المسرح دون شىء ما من التصالح والالتقاء فى المنتصف . . . والواقع أنه بحلول عام ١٩٦٢ ، بدت الحركة وكأنها استنفدت قواها ، رغم أن آثارها فى تحرير المسرح التقليدى كانت لا تزال محسوسة .

وكان تطبيق هذا المصطلح الفلسفى الجارى بالذات على الدراما ، من إبتداع مارتن إسلن فى كتابه « مسرح اللامعقول » (١٩٦١) . ومنذ صدور هذا الكتاب ـ أصبح المصطلح أكثر من أى شىء آخر ـ مألوفاً بين جمهرة القارئين فى اللغة الإنجليزية ، مما يبدو من المعقول البدء بمناقشة مفهوم اللامعقولية فى سياقه هذا .

الحقيقة ، أن هذا المصطلح أصبح ـ إلى حدّ مربك . . عبارة ناجحة جذابة (كما يعترف مارتن إسلن نفسه بذلك متأسفاً فى مقدمته التى وضعها لمجموعة من المسرحيات ، نشرتها دار بنجوين تحت عنوان « دراما اللامعقول » عام ١٩٦٥) ولكن غالباًما يمكن السماح بترجيح كفّة الملاءمة على كفّة الوفاء بالمطلوب فى مجال الصياغة النقدية . وعلى هذا ، نستطيع ـ فى سهولة ـ توصيف الدراما المتأخرة فى إنجلترا بأنهاتقع تحت ثلاثة عناوين : أولها ، الدراما الشعرية ، ثم يتبعها حركتان معارضتان على نحو ظاهر ، هما : « دراما الغضب » و « دراما اللامعقول » . والمزج بينها يؤدى إلى تقسيمات ثانوية لا تحصى ، لقد إستطاع جون رسل براون عام ١٩٦٨ أن ينشر سلسلة من المقالات عن المسرح البريطانى المعاصر ومؤلفيه . ومما جاء فى المقدمة :

« لقدأطلق على المسرحيات الجديدة كل أنواع المسميات ، وكان فى مقدمتها : دراما حوض الغسيل بالمطبخ ـ الواقعية الجديدة ـ دراما اللاتوصيل ـ دراما اللامعقول ـ كوميديا التهديد والخطر ـ الكوميديا القاتمة ـ دراما القسوة . ولكن لم يكن ثمة غطاء ملائماً للرأس يمكن أن يستقر أكثر من عام أو عامين . كما لم يكن هناك غطاء واسعاً بدرجة كافية كى يسع رأساً واحداً أو رأسين . وغالباً ما كانت تبدو تلك الأغطية أكثر ملاءمة لرؤوس الصحافيين الذين إبتدعوها من.رؤوس كتاب الدراما الذين أقحمت عليهم إقحاماً . ولربما كان أول شىء يقال عن كتاب الدراما الجدد ، هو أنهم تركوا النقاد ينطلقون . »[1]

كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ، أن المشاهدين أيضاً أخذوا يرون فى التردد على المسارح هذه الأيام عملاً ينطوى على المخاطرة . فهناك حاجة ماسة إلى وجود شكل سائد ومعروف إلى حدّ أنه لا الناقد ولا المتفرج بقادر على أن يتكهّن بالشكل الذى سوف تتخذه المسرحية . وإذا كان هذا الأمر مبعث ربكه للنقاد (وغالباً ما يكون صدمة بالنسبة للمشاهدين) فإنه يوحى ـ كما يقول أرمسترونج ـ بأن مؤلفى الدراما « قد جعلوا من المسرح نقطة تجمع للصراع الدائم للخيال البشرى ضد الرضا الذاتى بالدين ، واللامبالاة الأخلاقية ، والإمتثال للعرف الإجتماعى . »[2]

ويبدو أن الدراما الشعرية كانت قد ماتت ، قبل أن تصل كل من « دراما الغضب » ، أو « دراما اللامعقول » إلى المسرح . ولقد اكتشف دونوهيو فى كتابه « الصوت الثالث » تاريخ الدراما الشعرية ومن المحتمل أنه كان مصيباً فيما رآه بأن الشعراء الذين يكتبون للمسرح ، غالباً ما يسلمون ـ على كره منهم ـ بأن الكلمات ليست وحدها كافية للنهوض بعبء الدراما .[3] ولكن يجب ألا نتخلى عن التجربة على هذا النحو المَرَضى ، إذ يبدون المسرحيات « الشعرية » ـ كمسرحيات إليوت ، . وفراى مثلاً ـ ما كان لما لحقها من مسرحيات « الغضب » و « اللامعقول » (وكلاهما يعتمد على اللغة إلى درجة كبيرة) أن يظهر ، أو يصيب نجاحاً .

ومن بين العنوانين المتعاقبين ـ « الغضب » و « اللامعقول » فإن دراما « الغضب » ، هى التى تركت التأثير الأكبر والأسرع فى المسرح الإنجليزى ، مما حَمَل جون رسل تيلور فى كتابه « الغضب وما بعده » (١٩٦٢) على أن يؤرّخ ـ بحق ـ الفترة المعاصرة له ، بالعرض الأول لمسرحية « أنظر وراءك فى غضب » على



خشبة مسرح رويال كورت فى الثامن من مايو عام ١٩٥٦ . أما الدراما التى تميل ــ على نحو أكبر ــ إلى الأساس الأوروبى ــ مما نطلق عليه اللامعقول ــ فإنها إستغرقت وقتاً أطول ، كى تتغلغل فى تجربتنا المسرحية . ولكن عندما بلغت ذلك ، كانت قد نالت إعترافاً كاملاً بأنها حققت مبدأ هنريك إبسن القائل « بخلق شعرى ، فى لغة من الواقع ، تتصف بالسهولة وعدم الصقل والتلميع . » (٤)

وكثيراً ما ناقش مارتن إسلن ــ وآخرون ــ القضية ، على أساس « شعرى » . وهذا يذكرنا بالتقريع العنيف الذى صدمنا به جيمى بورتر بأنه ــ أى الأساس الشعرى ــ أكثر أهمية فى طريقة القول ، مما يقال من أجله . وفى الحقيقة ، أننا عندما نتذكر نجاح مسرحية « أنظر وراءك فى غضب » ــ كما لاحظ جوردون روجوف ــ تحدونا الدهشة .

وبحكم البراعة الفكرية ــ التى لا شك فيها ــ فإن المسرحية أظهرت كل مظاهر الإلتحام التام بالمواقع السياسية لليسار الجديد . فقد بدت أنها تعالج الإلتزام ، وبدت أنها إحتجاج ، وبدت أنها سياسية ، بل وبدت كما لو أنها جديدة ، مع أن التجديد الشكلى المثير الوحيد ، هو أن ما كان يبدو مسرحية من خمس شخصيات ، كان فى الواقع مونولوجاً »(٥)

إن التفريق بين « الغضب » و « اللامعقول » ، أو فلنقل بين بريخت وأونيسكو ، لخّصه كينيث تينان فى قوله : « عندما يقول أونيسكو إن الشقاء دائم ، فإن بريخت يجادل بأن بعض أنواع الشقاء يمكن علاجه ، وبعد أن يتم علاجه ، سيكون هناك متسعاً من الوقت للنظر فى الأنواع الأخرى العالمية . »

إن الأدب الملتزم ، إنما هو فى ذاته قضية محيّرة . ففى دراسته عن هذا الموضوع ، يشير جون ماندل فى كتابه « الكاتب والإلتزام »(٦) ، إلى أن مسرحية « أنظر وراءك فى غضب » ، كانت مسرحية عنيفة ، ولكنها كانت ــ بالإضافة إلى هذا ــ لا ملتزمة ، وإن كان الإلتزام ــ على أية حال ــ لا يمكن أن يعنى الإرتباط السياسى فقط . فإن أى كاتب يعدّ ملتزماً ، على أساس أن كتابته تبحث عن قيمة فى عالم بلا قيم : « إن الإلتزام عام وشامل ، وشاعر الذاتية يختار إكتشاف جانبها الداخلى دون وجهها الخارجى » (٨)

ولربما كان أرنولد ويسكر هو أشد كتابنا إلتزاماً ، ومن ثم ، كان الحل عنده هو ما يقرره الفنان ، لا الداعية الأخلاقى ، ولا رجل الدعاية : أى أن الإصلاح يمكن تحقيقه عن طريق التربية والفن . ولو اتفقنا على أن مسرح « الغضب » إنما هو ــ بوجه عام ــ مسرح محلى ، وخاص ، وسياسى ، وأن مسرح « اللامعقول » غير مرتبط بزمن ، وعالمى وفلسفى ، فيجب علينا ــ عندئذ ــ أن نضع مسرح « القسوة » فى الإعتبار ، والذى هو غاضب فى هدفه ، ولا معقول فى تأثيره . كما يتوجب علينا أيضاً الرد على مجادلة مارتن إسلن فى مقال له عن هارولد بنتر ، يزعم فيه أن مسرح « اللامعقول »فى تركيزه على موقف أساسى ، إنما هو ملائم إجتماعياً كالمسرحيات التى يضعها كتاب الواقعية الجديدة . ومادام لا يعكس مجرد مشاغل محلية ، فإنه أكثر ثباتاً ، لأنه لا يتأثر بتقلبات الظروف السياسية والإجتماعية . (٩)

وكما تقول العبارة اللاتينية : بقدر ما يوجد أناس ، توجد آراء .

إن الشكل الذى تتخذه المسرحيات لا يساعدنا فى الحفاظ على التفريق المفيد بين مصطلحاتنا النقدية .

فنظريات برتولت بريخت التى تشكل جزءاً من دراما الإلتزام نشأت على أيدى إثنين من المخرجين ، كانا يسيطران على المسرح عندما كان بريخت فى شبابه ، وهما : ماكس رينهارت ، وإروين بسكاتور ، وكلاهما أكّد تأكيداً خاصاً على وجوب إسهام الجمهور فى الأحداث التى تجرى على خشبة المسرح . وكان بسكاتور ــ بصفة خاصة ــ يهدف إلى جعل العرض فى المسرح مظاهرة لتضامن الطبقة العاملة . (١٠)

ومن هنا ، صاغ بريخت مصطلحه الشهير « التغريب ــ E—effect » ، وزعم أنه وسيلة تقنوية فنية ذات عراقة عظيمة . « ولتحقيق التغريب ، يجب على الممثل أن يتخلى عن تحوله الكامل إلى شخصية الخشبة المسرحية . فهو يقدم الشخصية ، وهو يقتبس أقوالها ، وهو يكرر حادثة من واقع الحياة . وعلى المتفرج ألا « ينجرف بعيداً » تمام الإنجراف ، ولا حاجة للمشاكلة أو المطابقة النفسية ، واتخاذ موقف قدرى إزاء القدر المصور فوق خشبة المسرح (بمعنى أن يشعر المتفرج بالغضب إذا كانت الشخصية على الخشبة تشعر بالفرح ، وهكذا ، تكون للمتفرج حريته المطلقة ، بل ينبغى أحياناً تشجيعه على أن يتخيل مجموعة مختلفة من الأحداث ، أو على أن يحاول إيجاد مثلها ، . . الخ) وتصاغ الأحداث صياغة تاريخية ، مع إطار إجتماعى . » (١١)

من الواضح ، أن مثل هذا المسرح يعادى الإندماج أو التعاطف الإنفعالى . (مع أنه بوسع المتفرجين ــ وقد حدث لهم ــ مقاومة هذا العداء بنجاح ملحوظ ، مثلما جعلوا شخصية الأم شجاعة هى البطلة ــ فى مسرحية تحمل نفس الإسم ــ وليس الشخص الشرير) . إن هذا المسرح لا يبحث عن تخدير المتفرج ، وتزويده بالإيهام ، وحمله على نسيان العالم ، أو أن يصالح نفسه مع مساوىء هذا العالم . ولكن عندما يكون بوسعنا ــ وغالبا ما يحدث ــ أن نتعاطف مع شخصيات بريخت ، فإن الأمر يكون أكثر صعوبة مع شخصيات دراما « اللامعقول » ، حيث نجد دوافع تلك الشخصيات خفية ، ولا نستطيع فهم أفعالها . وهنا ، تتجلى المفارقة فى تقبل رأى مارتن إسلن ــ مرة أخرى ــ لأنه يبدو أكثر معقولية عندما يقول بأن « التغريب » يحدث فى دراما « اللامعقول » على نحو أكمل مما يحدث فى مسرحيات بريخت نفسه .

وأنه لمن الأفضل ، ألا ندفع الأنماط المسرحية بعيداً جداً عن بعضها . فتقنيات بريخت فى إستخدام الغناء والرقص تحقق للمسرحيات الملتزمة إجتماعياً جواً من اللامعقولية . وقد دار جدال مفاده أن جون آردن ، ربما كان أكثر البريختيين إكتمالاً فى المسرح البريطانى ، وإنه لا يرتبط بممارسات اللامعقول . (١٢)

أما جروسفوجيل فى كتابه « أربعة من مؤلفى المسرح ، مع ملحق » (١٩٦٢) ، فإنه لا يجد صعوبة فى الجمع بين بريخت ، وأوينسكو ، وبيكيت ، وجينيه كدراميين غاضبين ، يوجّهون غضبهم إلى فساد المسرح ، مثلما يوجهونه إلى المنعكس فى المسرح . (١٣) ولو نظرنا إلى أعمال بيتر هول ، وبيتر بروك المنفذة فوق خشبتى مسرح استراتفورد ، وأولدوتش ، فإننا

سنتين صورة واحدة فى أخراج مسرحيات تختلف كل منها عن الأخرى إختلافاواسعاً ، مثل : المارا صاد – هنرى الرابع – الملك لير . وهذا يعنى أن العالم كابوس وجودى ، أختفى منه : العقل ، والتسامح ، والأمل . إنه مكان نتحمل عبئه ، أكثر مما نعيش فيه . (١٤)

كما أننا سنلاحظ أن ما يطلق عليه جون راسل تيلور « موقف تمّ إعداده وترخيصه للغضب » ، إنما هو شكل آخر « لموقف متطرف » ، لكاتب لا معقول .

ويجب ألا تقلق كثيراً بسبب الطبيعة الوقتية السريعة الزوال للدراما . فالمسرح دائماً فى حالة اضطراب . لأن نجاحه – كما يقول إيريك بنتلى – يعتمد على « مجموعة من المصادفات الشديدة الخصوصية » :

« تتطلب القصيدة مؤلِّفاً وسامعاً . وتقترب السيمفونية من الدراما من حيث تطلّبها عملاً جماعياً ، وتنسيقاً على يد قائد ، وجمهوراً كبيراً ، ومالاً كثيراً – أما الدراما – التى تفتخر بأنها ملتقى مركزى لتجميع الفنون كلها – فإنها تتطلب ترابطاً شديد الخصوصية من العناصر الاقتصادية ، والاجتماعية ، والفنية ، وبصفة خاصة فى ظواهرها المركبة ، التى تشمل كل شىء فى المسرح : من موسيقى – ورقص معبّر – ومناظر – وحركات – وبلاغة ، وذلك كله ابتداء من عصر الإغريق إلى تانهويزر ، بل وإلى ما بعد ذلك ؛ إن الدراما هى أكثر الفنون استحالة » . (١٥)

وكفانا عشرة أعوام فى فن المستحيل

ولقد كتب إرفنج واردل عن مجموعة أعمال تعرف بمسرح اللامعقول ، يقول :

إن ملامحه الشخصية ، هى : الاستعاضة بمشهد داخلى للعالم عن مشهد خارجى له ـ الافتقار إلى تفريق واضح بين الوهم والحقيقة ـ موقف مطلق تجاه الزمن الذى يمكن أن يمتد أو ينكمش طبقا للمتطلبات الذاتية ـ ظروف مرنة تستطيع أن تعكس الحالات العقلية فى شكل من الاستعارات المرئية ـ دقة متناهية فى اللغة وفى البناء كحصن وحيد للكاتب ضد فوضى التجربة المعاشة » (١٦) .

هذا ما يمكن أن يكتبه واردل بسهولة ، لأن مارتن إسلن كان قد وضع كتابه « مسرح اللامعقول » قبل ذلك بسبع سنوات . عن كتاب
Arnold P. Hinchliffe. **The Absurd.** London: Methuen and Co. Ltd, 1972 ◆

إبراهيم حمادة

الهوامش والمراجع

1- **Modern British Dramatists,** p. 2.

2- W.A. Armstrong. **Experimental Drama.** London, 1963, p. 9.

3- Denis **Donoghue** The Third Voice. Princeton, 1959. p. 249.

4- Kenneth Muir. **Contemporary Theatre.** P. 113.

5- Gordon Rogoff. "Richard's Himself Again', **TDR,** 1966, pp. 30-1.

6- Kenneth Tynan. **Tynan on Theatre.** Penguine, 1964, pp. 188-91.

7- John Mander. **The Writer and Commitment.** London, 1961.

8- Ibid, pp. 180-181.

9- 'Pinter and the Absurd", **Twentieth Century** (1961, No. 1008, p. 185.

10- Ronald Gray. **Brecht.** London, 1961.

11- The **Mesing Kauf Dialogues,** Trans. John Willet, London, 1965, p. 104.

12- J.D. Hainsworth, "John Arden and the Absurd", A Review of English Literature, Vol. 7, No. 4. Oct. 1966, pp. 42-

13- David J. Grossvogel. **Four Playwringhts and a Potscript.** 1962.

14- Rogoff, 'Richard's Himself Again', **Tulane Drama Review** 34, 1966, p. 37.

15- Eric Bentely. **The Playwright as Thinker.** p. 233.

16- Irving Wardle. **Now English Dramatists 12,1968.**

هامش

دأبت مجلة « القاهرة » خلال الأعوام القليلة الماضية على إصدار ملفات وأعداد خاصة عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن فى مصر والعالم العربى، أو عن بعض القضايا الثقافية العامة .

وكان آخر ما أصدرته فى ذلك المجال ، ثلاثة ملفات عن الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل للآداب عن عام ١٩٨٨ ، ثم عدداً خاصاً فى شهر رمضان يحمل عنوان « منطلقات إسلامية » ، وأخيراً عدداً ممتازاً عن المسرح كان محل تقدير القارئين والمهتمين بالدراسات المسرحية .

وإلى جانب الأعداد الممتازة التى تنوى المجلة إصدارها – بمشيئة الله – عن النقد الأدبى ، والقصة القصيرة ، والفنون التشكيلية والسينما ، يسعد المجلة أن تحتفل قريباً بإصدار أعداد خاصة تضم دراسات ومتابعات عن بعض أعلام الأدب والفكر والفن فى العالمين العربى والغربى ، ممن مرّت على ذكرى ميلادهم مائة عام . وسيأتى فى مقدمتهم : طه حسين ، عباس العقاد ، إبراهيم المازنى ، ميخائيل نعيمة ، إيليا أبو ماضى ، نجيب الريحانى ، جان كوكتو ، جبرابيل مارسيل ، أرنولد توينبى ، مارتن هايدجر ، شارلى شابلن ..... الخ .

إن مجلة « القاهرة » التى تسعى – بكل إمكاناتها المتاحة – نحو الأفضل فى ميادين الفكر والأدب والفن ، لتأمل أن تكون موضوعات أعدادها الخاصة المقبلة ، على مستوى التميز ، كما إعتاد قارئوها . . .

والله ولى التوفيق

أ . ح

نقاد الأدب :

جورج واطسون

د. ماهر شفيق فريد

هذا هو أول تاريخ للنقد الانجليزى بقلم دارس بريطانى منذ أصدر جورج سينتسبرى كتابه الذى مضى عليه الآن أكثر من سبعين سنة « تاريخ النقد الانجليزى » (١٩١١) . والكتاب أيضا على درجة عالية من الأصالة فى منهجه . فالمؤلف ــ وهو محاضر فى الأدب الانجليزى بجامعة كمبردج ــ ينظر إلى تطور النقد على أنه عملية ديناميكية غير مستوية ويفصل نفسه عما يسميه « المدرسة الأنيقة » فى تاريخ النقد : ويعنى بها أولئك المؤرخين الذين يسلمون ، دون تثبت ، بوجود تطور مطرد للمذاهب النقدية . وبدلا من ذلك يتبع نموذجاً تتخلله اضطرابات مفاجئة . فالنقاد العظماء يرفضون تقبل الافتراضات النقدية التى عفى عليها الزمن ، ويقطعون المجالات الأدبية الشائعة فى عصرهم بأفكارهم الجديدة القوية .

وكتاب نقاد الأدب يشكل توضيحاً وتطويراً متصلين لهذه الفكرة . فهو يتناول النقد الوصفى الانجليزى منذ بداياته عند دريدن وفى كتابات الأوغسطيين والدكتور صمويل جونسون والنقاد الرومانتيكيين وأرنولد وهنرى جيمز حتى ت . س . إليوت والمشهد المعاصر . والمنهج الجديد الذى يصطنعه الكاتب فى تناوله لهذا الوجه الهام من أوجه الدرس الأدبى يجعل الكتاب حافزاً لكل من الدارس المتخصص والقارىء العادى .

وقد ولد جورج واطسون فى أستراليا عام ١٩٢٧ ، ونال شهادته فى الأدب الانجليزى من كلية ترنتى (الثالوث) بجامعة أوكسفورد ؛ ويشتغل الآن زميلاً فى كلية سانت جورج بجامعة كمبردج ومحاضراً بها . حاضر أيضا فى كلية الجامعة بسوانسى

وجامعة نيويورك وجامعتى منيسوتا ووسكونسن . وفى ١٩٥٣ ساعد فى إنشاء « جمعية الدولة اللاعبودية » بأوكسفورد ، وفى وضع كتاب الدولة اللاعبودية (١٩٥٧) وهو أول دراسة طويلة للبرالية البريطانية فى فترة تقرب من ثلاثين سنة . وفى ١٩٥٦ زار بولندا ليدرس حاجات جامعاتها من الكتب الغربية ، ومُنح لقب زميل بمجلس أوربا فى ستراسبورج حيث عمل فى مصلحة الاستعلامات . وفى انتخاب ١٩٥٩ العام نافس تشلتنام ، ونشر كتاب الدستور البريطانى وأوربا فى ذلك العام نفسه . حرر كتاب **سيرة أدبية** لكولردج (١٩٥٦) **وببليوجرافيا كمبردج للأدب الانجليزى ــ الجزء الخامس** (١٩٥٧) **وببليوجرافيا كمبردج الوجيزة** (١٩٥٨) **وحول الشعر المسرحى ومقالات نقدية أخرى** (فى جزئين ، ١٩٦٢) وهى أول طبعة كاملة لأعمال دريدن النقدية .

يقول المؤلف فى تصدير كتابه :

« هذا الكتاب الذى هو تاريخ وجيز للنقد الوصفى فى انجلترا (وفيما بعد فى الولايات المتحدة) ، منذ بداياته من حوالى ثلاثمائة عاما خلت ، محاولة لتوضيح المراحل التى مر بها فن تحليل الأعمال الأدبية الانجليزية منذ التجارب الباكرة للقرن السابع عشر حتى أساليب القرن العشرين . وفى مثل هذا المسح الجدلى الذى يحاول التعرف على الشخصيات الثورية ، وشرح دلالة الثورات التى حققتها ، اظطررت إلى إهمال قدر كبير من الأعمال ذات القيمة ، كما انه يحتمل أن يلوح النقاد الكبار أنفسهم فى ضوء غير مألوف باعتبارهم روادا لمنهج أو موقف قوى الأثر إزاء مشكلة الوصف . ما أنواع المسائل التى طرحها كبار النقاد الانجليز أثناء تحليلاتهم ؟ وإلى أى مدى ، وبأى أدوات ، نجحوا فى الرد عليها ؟ إن نقطة الثقل فى هذا التاريخ تكمن فى القضايا التى من هذا القبيل .

وقد بدأ جزء كبير من هذا الكتاب على شكل محاضرات فى تاريخ النقد أُلقيت بجامعة كمبردج أثناء عامى ١٩٥٩ و ١٩٦٠ . ودَيْنى الأساسى انما يرجع إلى مستمعى الذين كانوا هم أنفسهم نتاجا للتطور الذى حاولت أن أصفه هنا . وقد شجعونى بما أبدوه من اهتمام نقدى بما قلته ، وموضوعى هذا لم يُستكشف كثيراً ولكنى آمل ــ من أجلهم ــ أن أكون قد وجدت بعض الإجابات الصحيحة ، أو ــ إن لم يتسن لى ذلك ــ أن أكون على الأقل قد وضعت الأسئلة فى صيغة أدق من تلك التى استخدمها غيرى من مؤرخى النقد » .

ويتكون الكتاب من عشرة فصول هى :

١ ــ الأصول الأولى : أنواع النقد الثلاثة ــ الوصف : موضوعاته ولغاته .
٢ ــ جون دريدن : الاسلاف ــ دريدن فى مرحلته الأولى ــ رايمر ودينس ــ . دريدن فى مرحلته المبكرة
٣ ــ الأوغسطيون : بوب ــ أديسون ــ فيلدنج .
٤ ــ صمويل جونسون .
٥ ــ وردزورث وكولردج .
٦ ــ لام وهازلت ودى كونسى .
٧ ــ ماثيو أرنولد
٨ ــ هنرى جيمز .
٩ ــ مطلع القرن العشرين : ت . س . إليوت ــ أ. أ. رتشاردز ــ وليم إمبسون . . ف . ر. ليفيز .
١٠ ــ المشهد فى منتصف القرن : الأخلاقيون ــ النقاد الجدد ــ المؤرخون .

وينتهى الكتاب ببليوجرافيا مختارة ، وكشاف .

ولسوف نقتصر فى هذا المقال على عرض ما يقوله المؤلف عن ثلاثة من نقاد العصر الحديث هم : أ. أ. رتشاردز ، ووليم إمبسون ، وف . ر. ليفيز .

صدر حديثا

- د . أحمد عبد الونيس . تطوير المجلس الإقتصادى لمنظمة الأمم . هيئة الكتاب .
- د . يمنى طريف الخولى . فلسفة كارل بوبر . هيئة الكتاب .
- د . لطيفة الزيات . الباب المفتوح (رواية) هيئة الكتاب .
- أحمد عمر شاهين . الآخرون (رواية) مؤسسة العروبة .
- مروان محمد برزق . المدى والفصول (شعر) مؤسسة العروبة .
- فؤاد إبراهيم عباس . العادات فى الموروث الشعبى الفلسطينى . مؤسسة العروبة .
- د . نهاد حسن إمام . الحرية عند بوشكين . مطابع الشريف .

أ. أ. رتشاردز

إن أولى الأخطاء التى يمكن للمرء أن يقع فيها فى معرض الحديث عن نقد أ. أ. رتشاردز المولود عام ١٨٩٣ ــ ومن أشيعها أيضا ــ الظن بأنه كان رائداً لمدرسة نقدية فى القرن العشرين إليوت أحد أعضائها . والتواريخ وحدها تكذب هذه الفكرة : فإليوت أكبر الرجلين سنا بخمسة أعوام . وأول أعماله النقدية وأحسنها ــ **الغابة المقدسة** (١٩٢٠) ــ قد ظهر قبل أن ينشر رتشاردز أى شىء . ورتشاردز انما هو ــ ببساطة ــ أقوى مُنظّرى القرن تأثيراً كما أن إليوت أكثر نقاد القرن الوصفيين تأثيراً . وإن الممارسة لتسبق النظرية كما

يحدث فى كثير من الأحيان . ومع ذلك يبقى لرتشاردز إنجازه الخاص المستقل كعالم جمالى ، وهو إنجاز كان يمكن ان يتحقق حتى لو لم يوجد إليوت قط . فرتشاردز ، على نحو لا مهرب منه ، جزء من هذه القصة بفضل أساليب التحليل التى أوحى بها .

ودعوى رتشاردز انه كان رائداً لمدرسة « النقد الجديد » فى انجلترا وأمريكا أثناء الثلاثينيات والأربعينيات انما هى دعوى لا سبيل لنقضها : فقد قدم الأسس النظرية التى أقيم عليها تكنيك التحليل اللفظى ، وهى حقيقة أربكت ، على وجه العموم ، النقاد الجدد . فنظريات رتشاردز قابلة للتجريح إلى حد مخيف ، وقد سلّط عليها الفلاسفة وعلماء النفس نيران خبرتهم لعدة سنوات . أضف إلى ذلك ان كتبه هو منذ العشرينيات قد صارت تجنح إلى التطرف على نحو مطرد . فهو أحد هؤلاء المفكرين العاثرى الحظ ممن تجنح أعمالهم التالية إلى الانتقاص لا من قدر ذاتها ومؤلفها فحسب ، وانما أيضا من قدر كتبه الأولى . ومهما يكن من أمر فسنقتصر هنا على الحديث عن تأثيره فى النقد الوصفى ، لا عن المدى الكامل لنظريته الجمالية .

بعد ان درس رتشاردز علم الأخلاق فى كمبردج دُعى فجأة فى صيف ١٩١٩ إلى ان يحاضر عن نظرية النقد فى مدرسة كمبردج الوليدة للأدب الانجليزى . وكان هذا القرار حاسماً لأن كتبه الأساسية التى ظهرت كلها فى فترة العشرينيات كانت قائمة على خبرته بطلبته فى كمبردج ، وكان تأثيره فى تعليم اللغة الانجليزية وآدابها هناك ضخماً وباقياً . كما أن اهتمامه بعلم النفس كان واسع النطاق وتوليفيا وإن لم يكن عميقاً . وبفضله صار ذلك العلم يمس ، على نحو مباشر وقوى ، النقد الانجليزى . وإن صلته بالدراسات الأدبية لتبرز بوضوح فى كتابه **أسس علم الجمال** (١٩٢٢) الذى ألفه بالاشتراك مع صديقين له كانا من زملائه أثناء سنى الدراسة الجامعية : تشارلز كاى أوجدن ، وجيمزدود . وهذا الكتاب محاولة مميزة لتحديد معنى « الجمال » عن طريق دراسة تأثيره فى متلقى الفن . وفى كتاب **معنى المعنى** (١٩٢٣) خلق أوجدن ورتشاردز رطانة جديدة فى علم المعانى ميزا فيها بين الاستخدام « الرمزى » للغة فى العلم والاستخدام « المحرك للوجدان » لها فى الشعر . ومالبث رتشاردز فى أول كتاب له يختص بعلم الجمال الأدبى ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات — **أصول النقد الأدبى** (١٩٢٤) — ان واصل بمفرده استكشاف لغة الشعر « المحركة للوجدان » . وبلغت هذه المحاولة ذروتها فى كتابه **النقد التطبيقى** (١٩٢٩) الذى كشف عن نتائج تجاربه التى أجراها فى قاعات محاضراته بكمبردج ، متوسلا إلى ذلك بجعل طلبته يحللون نصوصا نزع عنها كل ما يدل على صاحبها وعصرها . وبهذا الكتاب الذى ليس آخر كتبه تنتهى فترة تأثير رتشاردز الأساسى : فقد أخذ الوقت الذى يقضيه فى كمبردج يتناقص ، وصار يحاضر فى العين ، ويجرب « الانجليزية الأساسية » (شكل مبسط من أشكال اللغة الانجليزية) بالاشتراك مع أوجدن . وفى ١٩٣٩ استقر فى الولايات المتحدة .

إن رتشاردز — شأنه فى ذلك شأن أوجدن — متعدد المعارف على نحو بالغ ؛ إنه ليضرب بسهم فى كل أنواع النقد إلى جانب عشرات من الاهتمامات الأخرى . إنه فى المحل الأول — بطبيعة الحال — ناقد نظرى مثل كولردج . وكمثل هذا الأخير لم ينغمس فى التحليل الأدبى إلا تمثيلاً لمنهجه . على ان هذا التشابه بينهما لا يحملنا إلى بعيد . فقد كان لولردج أديباً حتى أطراف أصابعه ، ضحى بكل مصالحه من أجل حب الشعر المستحوذ عليه . أما رتشاردز فإنه من بين جميع النقاد الانجليز الكبار آخر شخص يتصوره المرء وهو يحمل ديوان شعر بين يديه . فاهتمامه بالشعر يلوح تجريدياً إلى الحد الذى يستحيل معه كل الشعر الانجليزى إلى تمثيل لمبدأ جمالى أو إلى مجموعة بيانات تهيىء لنا تجارب لتكوين نظرية فى التوصيل . وليس نقده أكثر تجريداً من نقد كولردج فحسب ، وانما هو أيضا يناقضه على نحو عنيف من حيث اللهجة . فكلا الرجلين يكتب من زاوية الهاوى . وكلاهما (بطريقته الممعنة فى انجليزيتها) فخور على نحو ساذج بوضعه كهاو ، وكأن ما تشتمل عليه مكتبة أحد السادة ، ويضع أفكار لامعة له ، أجدى عليه من تركيز المتخصص : ذلك التركيز المدمر للنفس . غير أن طابع الهواية عند كولردج متحمس ودود ، أما عند رتشاردز فإنه محطم للأصنام على نحو تعوزه الخبرة ، يلوح وكأنه قد صُمم بحيث يستفيد من النزعة المناهضة للرومانسية التى سادت كمبردج فى سنوات ما بين الحربين . فهو يرفض الماضى باستخفاف أكبر من ذلك الذى أبداه إليوت . وأول فصل فى كتابه « **الأصول** » — « فوضى النظريات النقدية » — يكاد يكون رفضاً كاملاً لـ « المخزون الخاوى تقريباً » : مخزن كل النقد الأدبى قبل رتشاردز حيث أن كل ما يشتمل عليه هو « بضع تخمينات ، وكمية من التحذيرات ، وكثير من الملاحظات النافذة المعزولة ، وبعض الحدوس اللامعة » . وبهذا يخلو المسرح للإيحاء بفرض كامنه فى كل موضع من نقد رتشاردز : ألا وهو القول بأن مكتشفات العلم التجريبى قوية التأثير من الناحية الذهنية على نحو يكمنان يضارع اكتشافات أى نوع آخر من البحث ، وان على النقد الأدبى أن يزود نفسه بالأسلحة التجريبية . والنقد ، فى رأى رتشاردز ، مازال فى المرحلة التى كان العلم فيها قبل فرنسيس بيكون . وهدف نظريته الجمالية هو دفعه — بمساعدة علم النفس الجديد — نحو الوضع السعيد الذى يستطيع الناقد فى ظله ان يستعمل علم النفس الجديد — نحو الوضع السعيد الذى يستطيع الناقد فى ظله ان يستعمل أساليب المعامل ، ويثبت زيف التأكيدات غير العلمية .

وغرابة هذا البرنامج واضحة بما فيه الكفاية . غير انها ليست أغرب من تطبيق رتشاردز التفصيلى له ، فنحن خليقون ان ننتظر من مثل هذا البرنامج ان يصر على ان الشعر عملية توصيل تجرى بين الشاعر والقارىء « إن الفنون هى أعلى شكل من أشكال النشاط التوصيلى » مادامت أى محاولة لوضع علم النفس فى خدمة الشعر تجنح إلى الإصرار على ان الشعر نشاط إنسانى قابل للتحليل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمات وذلك مثلما كان وردزورث يرى ان الشاعر « بشر يتحدث إلى بشر » . فحقائق علم النفس بشرية خالصة . غير ان رتشاردز — بتناقض مربك — يتخذ عكس هذا الموقف تماما . فهو يرفض الأل القوى فى إقامة مدرسة نفسية فى النقد تنحدر مباشرة من صلب النقد اليسيرّ الذى كان يكتبه أبناء العصر الفيكتورى وربما كان معطف ذلك النوع من النقد قد لاح فى العشرينيات أشد بلى « من أن يعاد

ارتداؤه . ومن المحقق ان رتشاردزكان خبير على وعى نافذ بما للبدع العقلية الجارية من سلطان . وإن أبعث الحقائق السلبية على الدهشة فى كل النقد الانجليزى خلال القرن العشرين هى افتقاره ــ الذى يكاد يكون كلياً ــ إلى نقد نفسى ، وإن كانت هناك بطبيعة الحال أمثلة منعزلة منه كتلك الدراسة المسماة دراسية نفسيـة لهملت (١٩٢٢) لإرنست جونزتلميذ فرويد . ولابد أن هذا التهرب قد كان ضيق النطاق جدا ، فحتى على مثل هذا البعد الزمنى يلوح أشبه بمفارقة مستحيلة ، ذلك إنه فى عين اللحظة التى كان علم النفس فيها يجعل نفسه محترما كعلم ؛ وفى عين اللحظة التى كان فيها أكثر النقاد الانجليز تأثيراً ــ وهو نفسه له بعض دربة بعلم النفس ــ يسعى إلى جعل النقد محترماً بمعنى مشابه ، كان النقد يتخلى عن اهتمامه التقليدى بالشعراء وذلك من أجل تظاهر منمق بأن القصائد أبنية قائمة برأسها ، ومصنوعات إنسانية تكفى نفسها بنفسها . ويرفض رتشاردز ذلك الأمل باستخفاف لا يدع لنا معه وقتا لالتقاط أنفاسنا والشروع فى نقاش . ففى الفصل الرابع من كتاب الأصول ، وفى عين اللحظة التى يعلن فيها رتشاردز عقيدته القائلة بأن « التوصيل هو » الهدف الرئيسى للفنان يضيف دون التباس :

« مهما أكد علماء التحليل النفسى فإن العمليات العقلية للشاعر ليست مجالا مفيداً جدا للبحث ، فهى توفرلنا ميدانا واسعا للتخمين الذى لا يتحكم فيه شىء . . وحتى إذاعرفنا أكثر بكثير مما نعرفه الآن عن طريقة عمل الذهن ، فإن محاولة الكشف عن العمليات الداخلية لذهن الفنان ، متوسلين إلى ذلك بشهادة إنتاج وحده ، لابد أن تكون معرضه لأكثر الأخطار جدية . وإذا حكمنا بما نشره فرويد عن ليوناردو دانشى ، أو يونج عن جوته . . فسنجد أن علماء التحليل النفسى نقاد فاشلون على نحو يسترعى الانتباه » .

وهذا كلام غير مقنع إلى حد كبير . فإن تعمم الحكم على أساس مثلين سخف واضح . والاعتراض بأن التخمين التحليلى ــ النفسى لابد أن يكون « غير ممكن التحكم فيه » ، بأى معنى لهذه الكلمات ، زيف مادام هذا النقد ــ شأنه فى ذلك شأن أى نوع آخرمن أنواع النقد الوصفى ــ معرضا لأن يُطالب بالدليل (« أرنى ذلك فى القصيدة ») وعلى أية حال ، فلماذا يتعين على الناقد أن يحصر نفسه فى نطاق « شهادة العمل وحدة » ؟ بديهى ان عزوف رتشاردز ــ بعد جهره بنظرية التوصيل عن النظر إلى التوصيل من زاوية هدف الشاعر قد يكون له ما يبرره عمليا . فهو منجذب انجذابا قويا إلى عالم العلوم التجريبية . ويتعجب رتشاردز آسفا ــ فى الفصل الأول من كتاب الأصول ــ لأن « أبسط الأنشطة الإنسانية هى وحدها التى تخضع لأساليب المعامل فى الوقت الحاضر » . ولا ريب فى أن إخضاع قراء الشعر لأساليب المعامل أيسر من إخضاع الشعراء أنفسهم لها . فأغلبية الشعراء ، فى نهاية الأمر ، موتى . والأحياء منهم مشهورون شهرة سيئة بأنهم يكرهون إلزام أنفسهم بشىء . غير أن أى قاعة محاضرات خليقة بأن تمدنا بكمية جاهزة من القراء . وبوسعك أن تجرى تجارب على مقدرتهم على القراءة ، وتصنف النتائج ، دون ان تخشى عقابا . على ان ثمة صعوبة عملية واحدة : وهى ان بعض القراء أعلم من بعض . وقد شارك رتشاردز فى التخيز ، الذى صار بدعة أثناء سنوات ما قبل الحربين ، ضد الاعتماد على المعلومات التاريخية ، وعند هذا الحد اكتملت لديه صورة التجربة التى سماها « النقد التطبيقى » .

ويقترح رتشاردز ثلاثة أهداف فى كتاب **النقد التطبيقى** (١٩٢٩) : أن يسجل « حالة الثقافة فى عصرنا » ، وأن يوجد نوعاً جديداً من عادات القراءة « لمن يريدون أن يكتشفوا بأنفسهم ما يظنونه ويشعرون به إزاء الشعر » (ويكون ذلك ، كما هو واضح ، بإجراء تجارب مشابهة على أنفسهم) ، وأن يصلح تعليم الأدب . وبهذه الأهداف نصب عينيه ، وزع على طلبته فى كمبردج نصوصا قصيرة لقصائد غير مألوفة ، ودعاهم إلى التعليق عليها بحرية . وتتكون مادة الكتاب من مختارات من هذه التعليقات التى يدعوها « مراسم » ، متبوعة بتحليل لما اشتملت عليه من أخطاء مميزة ، واقتراحات لإصلاح نظام التعليم .

والنتيجة التى انتهى إليها رتشاردز من تجربته هى ان حالة التعليم منخفضة المستوى على نحو بشع . وقد كانت موضوعات اختباره فوق المتوسط : « لست أرى أى سبب كان للظن بأنه يمكن العثور بسهولة ، فى ظل أوضاعنا الثقافية المعاصرة ، على مستوى للتمييز النقدى أعلى » (ص ٥) من ذلك الذى وجده فى جامعة كمبردج . ومع ذلك فإنه (طبقا لتحليله) قد وجدان عشرة أنواع من الفشل كانت تقعد استجابات طلبته . وتمتد هذه الأنواع من الفشل فى فهم المعنى البسيط للقصائد ، إلى الاسراف فى العاطفية ، إلى الكبت ، إلى الأرتباطات العقائدية . ولقد نذهب إلى أن فشل تلاميذ رتشاردز ربما كان متضمنا فى الاختبار الذى أجراه عليهم ، لأنه ليس هناك من الأسباب ما يدعو إلى الظن بأى أى شعر فى التاريخ قد كتب للهدف الذى يضعه رتشاردز نصب عينيه هنا ، وهو ما أشرف على الاعتراف به ــ بقوة مدمرة ــ فى مقدمته للكتاب : « إن الشروط الدقيقة لهذا الاختبار ليست صورة طبق الأصل من تعاملنا اليومى مع الأدب » (ص ٥) . وهذا تقرير خفى له معناه الكبير . فإنه ليلوح أقرب إلى الطبيعة ان كل القصائد انما توجد فى ظل تقاليد تملى ، بمعنى من المعانى ، دلالة القصيدة ، وان القصائد المنتزعة من سياقها التاريخى تميل إلى ان تعنى شيئاً آخر ، أو تنحدر إلى مرتبة ما لا معنى له على الاطلاق . وما دام الأمر كذلك فإن كتاب **النقد التطبيقى** بتسجيله لأنواع الفشل فى الاستجابة ليس إدانة لنظام التعليم الانجليزى ــ وإن يكن جديراً بالإدانة ــ وانما هو مجموعة قوية التأثيرمن الشواهد التى تومىء إلى ان القراءة غير التاريخية قراءة رديئة .

ومهما يكن من أمر فإن مثل هذه القراءة غير التاريخية التى شجعها رتشاردز كـ « تجربة » ، وإن لم يوح بها قط كمثل أعلى ، قد تطورت إلى مثل أعلى بمثابة الخير الأسمى هو التحليل عند مدرسة « النقد الجديد » التى ظهرت فى انجلترا فى أواخر العشرينات ، وامتدت إلى الولايات المتحدة فى السنوات السابقة للحرب العالمية الثانية ، وأظهرت من الدلائل ما يدل على انها سادت النقد الأكاديمى ، وخاصة فى أمريكا ، بعد عام ١٩٤٥ . وقد ظهر كتاب جون كرورانسوم الموسوم بـ **النقد الجديد** فى ١٩٤٠ ، أى بعد عام من استقرار رتشاردز

فى أمريكا . ولصقت بالنقد المناهض للنزعة التاريخية صفة « الجديد » المحزنة التى كان من المحتمل أن تغدو أقل ملائمة مع مرور الأعـوام . وبمجيء أواخر الثلاثينيات صارت تلوح أمريكية مميزة إلى الحد الذى يسهل معه أن ننسى أن أصولها بريطانية إلى حد كبير . ومن المحقق ان الصراع الذى دار على العنصر التاريخى فى النقد قد كان دائماً أكثر درامية فى الولايات المتحدة منه فى انجلترا : ويرجع ذلك ، جزئياً ، إلى أن الدارسين المحافظين فى أمريكا كانوا أشد محافظة من نظرائهم فى انجلترا ، وجزئياً إلى أن الحاجات الخاصة للجامعات الأمريكية كانت تدعو ، حقيقة ، إلى تأكيد أساليب تحليل القصائد وشرحها ــ وهى حاجة جنح النقاد التاريخيون إلى تجاهلها ، ولاح النقاد الجدد متحمسين لإشباعها .

ومع ذلك فإنه لا يمكن أن يكون ثمة شك فى ان الموروث النقدى الجديد انما نبع من انجلترا العشرينيات . ويقف إليوت على نحو غير محدد من هذه الحركة : فهو ، جزئياً ، رائدها ، وجزئياً شاك فى جدواها . أما رتشاردز فيمدها بنظرية جمالية مفككة الأوصال تنبنى عليها ، وبنقد « تطبيقى » أكثر منه تاريخياً يدعى العلم . وإن أول تحليل نقدى جديد ليتم فى « تعاون كلمة بكلمة » بين الشاعر الانجليزى روبرت جريفز والشاعرة الأمريكية لورارايدنج فى رسالتها الموسومة بـ « دراسة مسحية للشعر الحديث » وهى دفاع مسبّب عن بعض الشعر الذى ظهر بعد عام ١٩١٨ ، وقد نُشرت فى لندن عام ١٩٢٧ . وقد كان حديثهما عن سوناتة شكسبير رقم ١٢٩ فى تلك الرسالة ــ طبقا لما يرويه رتشاردز فى مجلة فيوريوزد (نيوهيفن ، ربيع ١٩٤٠) ــ هو النموذج الذى احتذاه وليم إمبسون فى كتابه سبعة أنماط من الابهام (١٩٣٠) .

وليم إمبسون

إن تحليل جريفز ورايدنج لسوناته شكسبير التى تبدأ بـ « ضياع الروح فى متاهة من العار » تمثل أغلب افتراضات وتكتيكات المنهج التحليلى الذى اتبعه إمبسون ، من بعدهما ، فى كتابه المسمى سبعة أنماط من الابهام . وقد كان هذان الاثنان يريان الكثير من القصائد الحديثة ــ وخاصة قصائد إ. ا. كمجز ــ ذات صعوبة وهمية ترجع إلى غرائب هجاء كلماتها وعلامات الترقيم المستخدمة فيها ــ أو كما يقولان : « إنها تغدو بالغة الوضوح حين يشرع القارىء فى الانكباب عليها » وهى لا تمثل الصعوبات الأبدية التى تمنح بعض القصائد الخلود (دراسة مسحية للشعر الحديث ، ص ٧٥) أما سوناتات شكسبير فصعبة حقيقة . وأى بيت من قبيل بيت شكسبير :

مجنونا فى غمرة السعى ، وكذلك فى الامتلاك

يمثل « عدداً من المعانى المتداخلة » (لم يتلاعب جريفز ورايدنج بكلمة « الابهام » بالذات) . غير أن نقدهما لا يزال تاريخى النزعة بما يكفى لأن يجعلهما يقولان : « إن علامات الترقيم عند شكسبير تسمح بتنوع المعانى التى ينتويها فعلا » والأهم من ذلك هو اعتقادهما الخصب بأن « الصعوبة » فضيلة شعرية هامة :

« لو اننا اخترنا أى معنى واحد فإننا نكون مدينين لشكسبير بقدرتنا على أن نختار معنى واحدا على الأقل ، هو الذى يقصده ، وآخر يشمل أكبر عدد ممكن من المعانى ، أى أكثر المعانى صعوبة . فأصعب المعانى هو دائماً أكثرها اضائية » (ص ٧٤) .

والملاحظات التى تلى ذلك تنوه بوجود خصائص تركيبية (« العلاقة المتداخلة ، على نحو رهيف ، بين كلمات أول بيتين ») وضروب من الابهام اللفظى أيضا (إن لكلمة Waste معنيين : فهى يمكن ان تعنى « يبدد » أو تعنى « متاهة » أو « قفز ») فى السوناتة السالفة الذكر .

والحجة التى نعتمد عليها فى اعتبار كتاب جريفز ورايدنج مصدرا لإلهام إمبسون هى رتشاردز نفسه فوليم إمبسون المولود عام ١٩٠٦ قد جاء إلى كلية مودالين بجامعة كمبردج (وهى كلية رتشاردز) عام ١٩٢٥ كى يدرس الرياضيات بعد عام من ظهور كتاب رتشاردز المسمى أصول النقد الأدبى . ويقول رتشاردز فى مقالة له بمجلة فيوريوزو (نيوهيفن ، ربيع ١٩٤٠) إنه فى عام ظهور كتاب جريفز ورايدنج « تحول إمبسون ، فى سنته الأخيرة ، إلى دراسة الأدب الانجليزى . ولما كان طالبا بكلية مودالين فقد جعلنى هذا مشرفا على دراساته . ولاح انه قرأ من الأدب الانجليزى أكثر مما قرأت ، وانه قرأه فى فترة أحدث وعلى نحو أفضل . وهكذا صار دورانا مهددين بأن ينعكسا ، وفى زيارته الثالثة ، تقريباً ، لى بدأ يستخدم ألعاب التفسير التى كان روبرت جريفز ولورا رايدنج يلعبانها فى تناولها للنسخة الحالية من علامات الترقيم فى سوناتة شكسبير « ضياع الروح فى متاهة من العار » . وإذ أمسك بتلك السوناته كما يمسك الحاوى قبعته ، أخرج منها عددا لا ينتهى من الأرانب الحية ، وختم لعبته بقوله : « إن بوسعك ان تفعل هذا بأى قصيدة . أليس كذلك ؟ » . وكانت هذه نجدة من الله لمشرف على الدراسات مثلى ، فقلت له : « خير لك ان تمضى وتقوم بهذه العملية بنفسك ، ألست معى فى ذلك ؟ » وبعد ذلك بأسبوع أخبرنى انه مازال يكتبها على آلته الكاتبة . فهل آبه لو استمر فيها ؟ كلا ، ولا مثقال ذرة . وفى الأسبوع التالى جاءنى حاملا تحت إبطه كومة ثقيلة من الأوراق المكتوبة على الآلة الكاتبة على نحو يكاد يتعذر معه قراءاتها . كانت تلك هى الثلاثين ألف كلمة الرئيسية ، أو نحو ذلك ، من كتابه » .

والحق أن أول كتب إمبسون وأقواها تأثيراً سبعة أنماط من الابهام قد كتب مسودته الأولى ، فى أسبوعين ، طالب جامعى فى الحادية والعشرين من عمره ، لم يتخرج بعد . وظهر الكتاب عام ١٩٣٠ ، ثم ظهرت منه طبعة منقحة تنقيحا كبيراً عام ١٩٤٧ . ولم يصدر منذ ذلك الحين إلا ثلاثة كتب فى النقد ، وديوانين بالغى النحول من الشعر الميتافيزيقى ــ الجديد . وكتبه النقدية الأولى تمثل لوناً من التراوح بين الشاغلين الرئيسيين لمدرسة « النقد الجديد » : التحليل اللفظى ، والتحليل البنائى (أو العضوى) . وكتاب سبعة أنماط من الابهام يقسم الصعوبة التى تحدث عنها جريفز ولورا رايدنج (مسميا إياها « إبهاما على نحو موحٍ ») كما يقسم « أى تدرج لفظى ، مهما يكن بسيطاً ، يتيح مجالاً لأرجاع متبادلة إلى سبعة أنماط تمثل مراحل من « الأضطراب المنطقى المطرد » . و « التوترات » المقصودة هنا انما هى توترات تقوم بين الكلمات . وبصدور كتاب إمبسون النقدى الثانى ، بعض صور من الرعوى (١٩٣٥) ، تحول باهتمامه إلى

المعنى الكلى للعمل الأدبى الكامل ، وأبدى ما يدل على تأثر قوى بماركس وفرويد . وكثيراً ما ذهب إمبسون إلى ان ماركسيته فى الثلاثينات وما بعدها ــ وعلى الأقل حتى قيام الثورة الشيوعية فى الصين عام ١٩٤٩ ، وقد شهدها ــ كانت أعمق مما تكشف عنه كتاباته . وقد اعتمد كتاب **بعض صور من الرعوى التحليل الطبقى** للمجتمع ومركز البروليتاريا رغم انه يقر صراحة فى فصله الأول ان هذا الكتاب « ليس قطعة صلبة من علم الاجتماع » .

والموروث الرعوى ، فى رأى إمبسون ، واحد من المواضعات التى يمكن ان تؤدى إلى « الابهام » ، حيث انه يمثل « أناساً بسطاء يعبرون عن مشاعر قوية ، ويتحدث إمبسون عن الأدب البروليتارى داعيا إلى أدب اشتراكى ثم يحلل الحبكات الفرعية لعدد من المسرحيات ، وسوناته شكسبيرية ، وقصيدة أندرو مارفل المسماة « الحديقة » ، وشخصية آدم فى ملحمة ملتن **الفردوس المفقود** ، **وأوبرا الشحاذ** لجون جاى (باعتبارها رعوية حضرية تدور أحداثها فى مدينة لندن) ، ورواية **أليس فى بلاد العجائب** للويس كارول . إن الماركسية والنقد يلتقيان (على نحو أشبه بالمفارقة ، يهزم نفسه بنفسه) فى نظرية إمبسون القائلة بأن التورية الساخرة يمكن أن تكون وسيلة للتوفيق بين الحاكم والمحكوم . وفى هذه الحالة كان يجمل به ــ فيما يخال المرء ــ ان يدينها باعتبارها أفيونا للشعوب . وهو يستخدم التحليل الماركسى ، على نحو أكثر اتساقا وإن لم يكن أشد اقناعا ، فى تحليله لسوناتة شكسبير الثالثة والسبعين حيث « أماكن المرنمين الجرداء التى نالها الدمار » توحى باضمحلال نظم الاقطاع والأديرة فى وجه الرأسمالية الإليزابيثية البازغة . وتأثير فرويد واضح بصورة بارزة فى الفصل الأخير الذى يحلل رواية **أليس فى بلاد العجائب** حيث يشرع إمبسون بشجاعة (متحديا رتشاردز) فى استخدام التحليل النفسى حيثما كان ذا صلة بالعمل المنقود . ويمضى فى تفسير الكتاب من خلال ثروة من الرمزية الجنسية الشعورية باعتباره شكلاً عصابيا من الرعوية التى يغدو فيها الطفل قاضياً ، يحكم على سلوك الكبار . يقول إمبسون .

« إن الاكتمال الرمزى لتجربة أليس مهم فيما أظن . فهى تمر بكل مراحل الخبرة الجنسية . فهى أب حين تنفذ من الثقب [إلى باطن الأرض] ، وجنين فى الأعماق [أعماق الأرض] ، ولا يمكن ان تولد إلا إذا غدت أما » (ص ٢٧٢ ــ ٢٧٣) .

لقد اكتملت الدائرة . فإمبسون ــ الذى كان فى مبدأ أمره حوارياً لرتشاردز فى رفضه للنقد المعتمد على سيرة الكاتب ــ يلوح هنا كمن يستخدم نوعا من التشريح البيوجرافى أشد حميمية من أى شىء عمد إليه أبناء العصر الفيكتورى . وهو يتوقف لكى يمتدح تحليل إرنست جونز لمسرحية **هملت** .

وفى كتابه الثالث **تركيب الكلمات المعقدة** (١٩٥١) ــ وهو ، إلى حد كبير ، مجموعة مقالات منقحة نشرت فى الثلاثينيات والأربعينيات ــ يعود إمبسون إلى التحليل اللفظى على نحو أشد صرامة حتى مما مارسه فى **سبعة أنماط من الابهام** وهو الآن يفرق بين الكلمات المفتاحية ويختبرها . لقد ابتعدنا عن رتشاردز باطراد رغم أن إهداء الكتاب المهذب يسميه « منبع كل أفكار هذا الكتاب » حتى الأقل منها شأنا ، مما توصلت إليه من طريق الاختلاف معه ، غير انه ليس هناك ما هو « قليل الشأن » فى هجوم إمبسون على تلك النظرية البسيطة : نظرية « الاستخدام الانفعالى » للغة الشعر ، وهى نظرية خلفية ــ كما يقول إمبسون ــ بأن « تجعل أغلب النقد الأدبى من فضول القول ، دع عنك التحليل اللفظى الذى استحوذ على اهتمامى أكثر من غيره » لأن هذه النظرية تلوح وكأنها تستبعد كل شعر باعتباره غير ذى دلالة بالمعنى الصارم لهذه الكلمة . وهنا يتناول إمبسون النزعة التاريخية لثانى مرة ، ولكن من زاوية لغوية مختلفة : فهو يبتكر عددا من الرموز ينطبق على معانى الكلمات المفتاحية التى يعددها **معجم أوكسفورد للغة الانجليزية** ــ وهو شكل لغوى من التاريخية النقدية لم يستخدمه القرن التاسع عشر قط ، على الأقل لأنه كان يفتقر إلى أدواته .

واخيرا فإنه منذ عودته إلى انجلترا من الصين ، وتعيينه أستاذا للأدب الانجليزى بجامعة شيفلد (١٩٥١) ، وأنتج إمبسون فيضا من المقالات ، أغلبها عن شكسبير وملتن والرواية ، تعاود فيها اهتماماته البيوجرافية والنفسية القوية الظهور . وقد كتب بشجاعة عام ١٩٥٥ ، مخالفا البدعة الشائعة : « أعتقد ان الناقد ينبغى ان يكون ذابصيرة بعقل الكاتب ، ولست أوافق على الهجوم على « مغالطة النية » (من رسالة إلى مجلة مانديريك ، خريف ١٩٥٥) .

لم يكن إمبسون هو مبتكر أسلوب التحليل اللفظى الذى ساد جو النقد فى الأربعينيات والخمسينات . ولكنه كان أول من منهجه ودعم قسما كبيرا من رطانته المميزة (« الابهام » ، « التورية » ، « التوتر ») . وليس يمكن ان نعد هذا الأسلوب مجرد مرحلة عابرة ، كما يحاول إليوت ان يصوره فى سخريته من « مدرسة النقد التى تعصر العمل حتى الثمالة مثلما يُعصر الليمون » (مقالة « حدود النقد » ، فى كتاب إليوت فى **الشعر والشعراء** ، نيويورك ١٩٥٧) .

فالتدرج اللفظى أو الابهام حقيقة شعرية مميزة . وربما جاز لنا ان نقول إن قدرة الشعر على ان يوحى بأكثر مما يقرره هى التى تجعل منه ما هو عليه ، وهى المحك الأخير للتفرقة بين الشعر ومجرد « النظم » ، تلك التفرقة التى سعى كل من وردزورث وكولردج إلى إقامتها ، وتخلى عنها الفيكتوريون باعتبارها مطلبا لن يُنال . والحقيقة الماثلة فى انه قد كان على النقد الانجليزى ان ينتظر حوالى ثلاثمائة سنة ــ أى حتى عشرينيات هذا القرن ــ لكى يتوصل إلى مثل هذا الاكتشاف الحاسم توضح مدى العنت والتخبط الذى كان يلقاه علماء الجمال الباكرون ، ومدى الفجاجة التى مازال هذا العلم عليها . ولكن القول بهذا كله لا يعنى إنكارا لسخافة بعض الأمثلة التى يقدمها إمبسون ، أو لأخطار ونواحى قصور منهجه إذا استخدمه آخرون ، لأن للتحليل اللفظى عيبا واحدا خطيرا هو انه لا يلائم سوى الأمثلة القصيرة (القصائد القصيرة عادة) . وكتاب إمبسون **تركيب الكلمات المعقدة** ، الذى يسعى فيه إلى انتخاب صارم للكلمات المفتاحية ، لا ينجح فى تطبيق هذا المنهج على الأعمال الأشد طولا ، كالرواية والملحمة ، إلا نجاحا مشكوكاً فى أمره . على ان نوعية ذهن إمبسون أشد حيوية من ان تدعه يغرق فى خضم من التفاصيل التى لا داعى لها . ومن بين جميع النقاد الانجليز نجده أكثرهم تعنتاً واستعداداً لأن يلعب دور الحاوى . فذهنه يشع أفكاراً مبتكرة بسرعة مخيفة حتى اننا ، فى الحق ، لا ندهش حين نعلم انه كتب مسودة **سبعة أنماط من الابهام** فى أسبوعين اثنين لا غير .

إنه يؤثر نظرياته الخاصة بحنانه ، ويتخطى الحد الفاصل بين الألمعية والسخف ، ولا يكاد يعبأ بدقة المقتطفات التى ينقلها أكثر مما كان كولردج يفعل ، ويبالغ فى توكيد آرائه بحكم العادة . وهذه المفارقة الساخرة فى نقده ــ وهى بمثابة « إبهامه » الشخصى ــ تستعصى ، فى نهاية المطاف ، على التحليل : إمبسونيا كان أم غير إمبسونى ، ولكن لا أحد سوى أكثر النقاد غفلة قد عمى عن إخلاصه الحار للشعر . وقد كتب إمبسون عن كتابه تركيب **الكلمات المعقدة** يقول : « عندما انتهيت منه ، شعرت بأننى على استعداد لأن أرحل عن هذه الحياة . كنت حرا ، وعلى استعداد لأن أموت » (من رسالة إلى **مجلة ماندريك** فى خريف ١٩٥٩) . وقد تلوح هذه اللغة ، للوهلة الأولى ، بالغة التفانى على نحو غير معهود فيه . غير اننا إذا نظرنا إلى ما حققه فى ميدان النقد لتبين لنا انه قد جمع بين العاطفة والمهارة العقلية ، وان الذهن الذى أنتج ذلك « الحشد الذى لا نهاية له من الأرانب الحية » قد كان خليقا ان يصيبه الملل لو لم يكن له من دافع سوى الرغبة فى لفت الأنظار .

ف. ر. ليفيز

إن أقوى النقاد البريطانيين تأثيراً فى القرن العشرين هو أقلهم ابتكاراً : ف . ر . ليفيز المولود عام ١٨٩٥ والذى ربما كان الناقد الانجليزى الوحيد فى عصرنا الذى امتد تأثيره (مثلما فعل ماثيو أرنولد) إلى ما وراء الصفوة المثقفة التى تقرأ النقد ، ودخل فصول المدارس والمعاهد البريطانية . وقد كان تأثيره فى مدرسىّ الأدب الانجليزى فى المدارس عميقا ، على حين يظل فى الجامعات شخصية كبرى مثيرة للجدل . وقلّ ان توجد أقسام للغة الانجليزية وآدابها فى الكومنولث لا تفخر ــ أو تتكتم ــ بوجود حوارى واحد على الأقل من حوارييه بين محاضريها . ورغم ذلك يلوح ان طبيعة منجزاته لم تخضع للتحليل الجاد . وربما كانت علة ذلك هى انه فى غمرة التهم والتهم المضادة عما إذا كان نقد ليفيز جيدا أو رديئا ، لم يخطر لأحد ان يتساءل بطريقة جادة عن كنه هذا النقد .

والرأى التقليدى عن ليفيز يذهب إلى ان نقده ينتمى إلى مدرسة التحليل اللفظى ، وانه نتيجة لذلك معادل بريطانى متطرف لمدرسة « النقد الجديد » الأمريكية هذه هى النتيجة التى ينتهى إليها ستانلى أ. هايمن فى كتابه المسمى **الرؤية المجنحة** (١٩٤٨) حيث يرى ان مجلة سكروتى (التمحيص) الفصلية التى كان يصدرها ليفيز (١٩٣٢ ــ ١٩٥٣) تحوى « بعضا من أمضى القراءات الدقيقة فى زماننا » وان نقده « يكون فى خير أحواله عندما أحواله عندما يكون فنيا وتوضيحيا » (ص ٢٧٣) . ولورنس ليرنر ــ فى مقالة توديعية لمجلة (**سكروتنى** نشرت فور توقفها عن الصدور (« حياة وموت سكروتنى » ، **لندن مجازين** ، يناير ١٩٥٥) ــ يقول إن **سكروتنى** طبقت هذا المنهج بطريقة منهجية ، وليست متقطعة .

على كل رقعة الأدب الانجليزى ، وان نقاد **سكروتنى** مضوا فى عملهم عن طريق « الفحص الدقيق اللامع والتمحيص لقطع فعلية » .

غير انه ينبغى علينا ان نقرر منذ البداية انه ليس ثمة الكثير من الشواهد فى كتب ليفيز ، أو فى صحائف **سكروتنى** نفسها ، على صحة هذه الأسطورة القوية القائلة بأنه كان محللا لفظيا . ولسنا نعرف له غير مثل واحد يقرب من أن يكون تحليلا مطولا ، على نهج النقاد الجدد ، فى كتبه : وهو تحليله لسوناتة ماثيو أرنولد عن شكسبير فى كتاب **التعليم والجامعة** (١٩٤٣) . وحتى فى هذا التحليل نجد أن أغراضه تختلف عن أغراض رتشاردز وإمبسون . فهو يقدم هذا التحليل كمجرد مثال على ان الشعر الذى يكثر اختياره فى كتب المنتخبات الشعرية كثيراً ما يكون شعر زائفاً ، ولكنه لا يتخذ قط من التحليل غاية فى حد ذاته . غير ان ثمة أسبابا شائقة تفسر لنا لماذا المعقبون عليه بهذه السهولة . ففى المحل الأول كان نقد ليفيز يتسم بنغمة معاصرة لا تُنكر . وبما أن « النقد الجديد » حديث ، وليفيز حديث ، إذن فليفيز ينتمى إلى مدرسة « النقد الجديد » . . وهذا ، فيما نخال ، هو المسار اللا شعورى الذى اتخذته تلك الأسطورة . ومرة أخرى نجد انه عندما أنشأ مجلته عام ١٩٣٢ دعاها « سكروتنى » أى التمحيص . ومن السهل ان نفترض ان مدرسة ليفيز كانت تمحص « قطعا فعلية » . ومما ساعد على انتشار هذا الفرض ان أعضاء هذه المدرسة كانوا دائماً يشجعون الاستشهاد بكلمات الكتاب المنقودين بسعة . والأقرب إلى الاحتمال هو ان يكون اسم **سكروتنى** من وحى سلسلة مقالات تحت عنوان **تمحيصات** نُشرت فى مجلة إدجل ريكورد الشهرية (وقد صارت فصلية بعد ذلك) وهى المجلة المسماة **تقويم الأدب الحديث** (١٩٢٥ ــ ١٩٢٧) وكانت أساسا لمجموعتين من المقالات تحملان نفس ذلك الاسم ، وقد حررهما ريكورد ، ولمجموعة ثالثة خليقة بالاعجاب حررها ليفيز وعنوانها **نحو معايير للنقد** (١٩٣٣) .

ومرة أخرى نجد ان ليفيز كان يتحدث ، فى بعض الأحيان ، كما يتحدث المؤمنون بالتحليل اللفظى ، رغم ان أى مقارنة بين نقده ونقد إمبسون أو النقاد الأمريكيين الجدد ، مثل كليانث بروكس وجون كرو رانسوم ، خليقة ان تبين انه لا يمارسه . إنه يلوح ــ من حيث المبدأ على الأقل ــ ناقدا حريصا على ألا يبتعد عن النص . وقد كتب فى مقدمته لكتابه المسمى **إعادة تقويم** (١٩٣٦) يقول : « ما من تناول للشعر يستحق الكثير إذا لم يكن على صلة وثيقة بما هو عينى . ففى هذا تكمن مشكلة المنهج . وعند تناول الشعراء الأفراد تكون القاعدة التى يسير عليها الناقد ــ أو هذا ما ينبغى فى رأيى ــ هى ان ينقدهم ، بقدر المستطاع ، من زاوية التحليل الخاص بكل منهم ، ما أمكنه ذلك : تحليل القصائد أو القطع ، وألا يقول شيئاً لا يمكن الربط بينه فورا وبين أحكامه على نصوص يمكن إبرازها : فهذا يلوح شديد الشبه بموروث رتشاردز ــ إمبسون فى النقد ، وهو موروث لا ريب فى انه أثّر فى ليفيز إلى الحد الذى أجبره على ان يلوح وكأنه يلعب لعبتهم حسب القواعد الجديدة التى وضعوها . ولكن ليفيز سرعان ما يوضح انه لا يعتبر التحليل المجرد هو الهدف الحقيقى للناقد : فعلى الناقد ان يُخضع نفسه لنظام يحده بحدود « النصوص الممكن إبرازها » ، ودون أن يمنعه ذلك من قول أى شىء يجد انه ــ فى نهاية المطاف ــ بحاجة إلى أن يقوله ، مما يمكنه من أن يقوله ملائمة وقصد مدبب فى التعبير ما كان ليمكنه ان يصل إليها من غير هذا الطريق .

وعلى ذلك فإن اهتمام ليفيز بالتحليل اللفظى سطحى بعض الشىء ، وربما كان استراتيجية من جانبه لاسترضاء مدرسة ربما كون أسلوبها ــ حيث انه ليس سوى أسلوب من الأساليب ــ قد لاح له أهون شأنا من ان يتجادل معه ، وأشد رواجا من ان يحمل عليه . فهمه الحقيقى انما يكمن فيما يسميه بالشىء الذى « يجد نفسه بحاجة إلى ان يقوله » . وهذا الهدف المميز يبين الفرق بين **سكروتنى** و « النقد الجديد » بياناً كـافياً . فمجموعة النقـاد الجدد لا تجـد ، فى نهاية المطاف ، ما يجبرها على ان تؤكد أى شىء بصفتها النقدية . وهمها هو ان تصرفنا عن أحـد المناهـج (التاريخى والبيوجرافى) ، وتـرسى دعائم منهـج آخر هـو ضرب من التحليل استُبعد منه التاريخ وسيرة الكاتب عن عمد . وكثيراً ما تكون عقائدهم غـير واضحة ، وغير شائقة فيها يشك المرء . أما ليفيز فكله عقائد حارة .

وقد بدأت حياة ليفيز النقدية بـالتلمذة على كتابات إليوت . بل ان المرء قد يذهب إلى حـد القول بـأن تطوره يمكن تـوضيـح مساره من خلال ابتعاده عن ذلك المؤثر . ولكن ربمـا كان من الأقـرب إلى العدل ان نقول إن إليوت هوالذى غيرّ موقفـه ، على حـين ظل ليفيـز يدافـع ، بصلابـة ، عن الاتجاهات النقدية التى كان أستاذه يمثلها فى العشرينات . ويخبرنا ليفيز فى أحدى مقالاته بأنه اشترى نسخة من كتاب **الغابة المقدسة** فـور صدوره ، عنـدما كـان فى الخـامسـة والعشرين ، و « فى السنوات القليلة التالية كنت أقرؤه من الغلاف إلى الغـلاف عدة مـرات فى السنـة ، والقلم الـرصـاص فى يـدى » (**السعى المشتـرك** ، ١٩٥٢ ، ص ٢٨) . ولكنـه ــ كـأغلب حـوار لى إليوت ــ يجد صعوبة فى وصف طبيعة هذا التأثير : « المسألة هى انه كشف على نحـو حاد ، وعن طريق النمـوذج والحث ، عمّا يكـون عليه التـطبيق الفعـال والمنزّه عن الغرض للعقل على الأدب ، كما كشف عن طبيعـة خلوص الاهتمـام بـالأدب مـن الشوائب » . وهذه العبارة الأخيرة تومىء إلى إساءة فهم جذرى لنقـد إليوت البـاكر وعـلاقته الـوثيقة بشعـره الخـاص . ولكن إساءة الفهم هذه آتت ثمارها عند ليفيز .

إن أول كتـاب مستقل لليفيـز فى النقد الأدبى ، **اتجـاهـات جـديـدة فى الشعـر الانجليزى** (١٩٣٢) ، يبدأ صراحةً بإقرار هذا الدين : « أما عن ضآلة ما لى من فضل فى ابتكـار هذه المفاهيم فهومـا سيوضحـه الكتاب : إنه ــ إلى حد كبير ــ إقـرار من جانبى مثلما هو من جانب الآخرين بما ندين به لناقد وشاعر معين » . وفى ذلك الكتاب نجـد ان قصـائـد إليـوت ــ حتى قصيـدة « أربعـاء الـرمـاد » وبمـا فى ذلـك هـذه القصيدة ــ تُشرح (ولكنها لا تكاد « تُحلل لفظيا ») وتُبرر ، يقاسمها مكانتها قصائد إزرا بـاونـد ، وجيـرارد مـانـلى هـو بكنـز باعتبارهما أرواحا محركة للحداثة فى الشعر . أما شعراء أواخر العصر الفيكتورى ــ مثل و. ب. ييتس والجـورجيين (الشعـراء الانجليز فى عصر الملك جورج الخامس) ــ فيلخص ليفيز خصائصهم ويستبعدهم بلغة لم يتمكن هو نفسه من ان يباريها فى إحكام التهكم بعـد ذلك . وكتـابه التـالى **إعـادة تقويم** (١٩٣٦) ــ وهو مجمـوعة مقـالات نشـرها فى مجلة **سكـروتنى** بنية نشـرهـا فى كتاب ــ يتابع ما بـدأه فى كتاب **اتجـاهات جديدة فى الشعـر الانجليزى** بـاعتبار ان الكتابين يخضعان لخطة واحدة . إن تخطيط كل من الكتابين قد كان متضمنا فى تخطيط صاحبه . فالحديث عن حاضر الشعر ــ إذا أريد أن يكون ذا قيمة ــ ينبغى ان ينبع من وجهة نظر واضحـة تُقررَ وتُحدّد من حيث علاقتها بالماضى بقـدر ما تُقررَ وتُحددَ من حيث علاقتها بالحاضـر . والحق أن كتاب **إعادة تقويم** بمثابة استكشاف خلفى للتاريخ الأدبى بغية إعادة العثور على تلك الخصائص الشعرية التى امتدحها ليفيز فى إليوت وباوند وهو بكنز . وهذه الخصائص توجد فى شعر الميتافيزيقيين وبوب بينما لا توجد ، عموما ، فى شعر الرومانتيكيين .

وفى مـطلع الأربعينـات تحـول ليفيـز باهتماماته تحـولا واقعيا صـوب الروايـة ، وهى شكل فنى ذو اهتمامات خُلقية جوهرية تناسب نوعية ذهنه الأخـلاقية ، على نحو لاينثنى ، أكثر مما يرئمها أى شعر ، باستثناء بضعة شعراء قليلية . وفى ١٩٤٨ جمع طائفة من مقـالاتـه تحت عنـوان : **المـوروث العظيم : جورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وجوزيف كونراد** . والموروث العـظيم فى القصـة الانجليزيـة ، حسب رأيـه ، هـو مـوروث الاهتمـامـات الخلقيـة الجـادة . ويصف ليفيز مثل هؤلاء الـروائيين بـأنهم « ذوو دلالة من حيث المعرفة الإنسانية التى يـطورونها : المعرفة بـإمكـانـات الحيـاة » (ص ٢) . ويـبـدأ هـذا المـوروث بجـين أوستن ــ وهى روائية كان قد سبق لزوجته ك. د. ليفيز ان تناولتها ، على نحو يتسم بـالألمعية والحـرص ، فى مجموعـة مقالات نشرتها بمجلة **سكروتنى** (١٩٤٢ ــ١٩٤٤) ولم تُنشر للأسف فى كتاب ــ مرورا بجورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وكونراد حتى يصل بنـا إلى د. هـ لورنس الـذى ادخره ليفيـز لدراسة مستقلة عام ١٩٥٥ . غير انه بعد صدور **الموروث العظيم** تحول باهتماماته ، لـلأسف ، من النقد الأدبى إلى السيـاسـة الأدبية . وما لبثت هجماته على « المؤسسة الثقافية » التى يمثلهـا المجلس البريـطانى ، ومحطة الإذاعة البريطانية ، وعلى أى إنسان يحاول تحديد مدى إنجازه ، مهما كانت هذه المحاولة هادئة ، ان اتخذت نغمة من التبرير الذاتى العنيد ، ودراسته للورنس ــ ولو انها تحوى قطعا من نفاذ بصيرته القديم ــ تنم على وهن دب إلى قدرته على تنظيم مادته . ومن المحقق أن الفتـرة الأخيرة من تـطوره تدل على فساد من نوع غير مألوف . فعلى النقيض من إليوت ، لم يتراجع قط . وانما ظل على مواقفه بعناد يخيل إلى المرء معه انه لا يفعل ذلك إلا بحكم قوة العادة وحدها . وكثيراً ما لاحت حماسته الدافقة غير متناسبة مع الهنات التى ينقدها ، على حين ان رفضه المعلن الاقرار بأخطائه فى الحكم جعل أكثر المعجبين به جـدية يفقـدون ثقتهم فيـه . والمقالة الختامية المسماة « نظرة إلى الخلف » (١٩٥١) ، والتى ذيلّ بها طبعة جديدة من كتاب **اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى** (١٩٥٠) تبين كيف ان الثقة العاقلة بامتياز **سكـروتنى** الحقيقى يمكن ان تتصلب حتى تغـدو عبادة عميـاء ، وكأن مـا بهـا كشف إلهى . يقول ليفيز .

« لربما جاز لى القول بأن هذا الاحلال لأودن (كـ « مراهق ») قد فُرض فرضا فى **سكروتنى** من طريق النقد المفصل فى أكثر من نصف دزينة من المراجعـات ، بأقـلام ستة نقاد مختلفين ، واستبعاد يبندر (الذى كان يوما يُعد) فى التقدير التقليدى ، « شلى النهضـة الشعـريـة ») ، وداى لـويس ، وماكينس ، وجروج باركر ، وديلان توماس قـد تم أيضا ، نقـديـا ، فى **سكـروتنى** . وإشـارتى الوجيـزة إلى إمبسـون ورونـالـد

بوترال ، بغية إحلالهما فى مكانهما الملائم ، تجد أيضا تأييدا مناسبا لها هنالك فى عدد من المراجعات بأقلام مختلفة » .

فهذا خداع ذاتى من نوع فريد . وقد يحق لنا ان نعترض قائلين : إن تأييد كاتب فى سكروتنى لرأى نُشر فى تلك المجلة ليس ، فى حد ذاته ، برهانا على أى شىء . وتزداد خطورة مثل هذه الروح ، روح « الشلة » ، حين تتحول إلى صحائف سكروتنى نفسها ، ونرى مدى قصور الحواريين عن الارتفاع إلى مستوى الأستاذ ، وذلاقة اللسان المخيفة التى يراجعون بها دواوين الشعر الحديث . كذلك يزداد خداع ليفيز نفسه خطورة عندما نرجع ، فى خاتمة كتاب اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى ، إلى تلك القطعة التى حاول فيها « إحلال » إمبسون وبوترال فى مكانهما الصحيح . إن تلك القطعة المكتوبة عام ١٩٣٢ تقول :

« وهناك شاعر آخر شاب (بالإضافة إلى إمبسون) لا يدع ما حققه مجالا للشك فى مستقبله . فإن تطور المستر رونالد بوترال قد كان يتسم بالسرعة والثقة إلى حد ملحوظ . إنه تطور مقنع . وديوانه المنشور الحل وقصائد أخرى يرسى مكانته كشاعر مرموق جدا بالتأكيد » .

فهل يعقل ان تستطيع أى مراجعة فى سكروتنى ، أو فى أى مكان آخر ، أن تقدم « التأييد المناسب » لمثل هذا الحكم ؟ إن النوعية العالية لكتاب اتجاهات جديدة فى الشعر الانجليزى لا تتأثر لحسن الحظ ، بهذه النبوءات الخائبة والتنبؤ ، على أى حال ، ليس من شأن النقد . ولكن ليفيز كان من الايمان بضرورة الدفاع عن « القيم » من طريق « الإحلال » الصحيح للشعر فى ترتيب هرمى من الامتياز — وهذا جزء من ميراثه من كتاب الغابة المقدسة — وكان من الاقتناع بأن هذه القيم مهددة بالانقراض الوشيك ، إلى الحد الذى بدا له معه أن أى تراجع بسيط عن آرائه مستحيل تكتيكياً . فالتسليم برأى الخصوم فى إحدى النقاط خليق بأن يلوح تسليماً على طول جبهة كاملة .

وقد خاض ليفيز معركته من أجل « القيم » بشجاعة ، ولكن القضية نفسها ظلت غامضة بعض الشىء ، لأنه كان يرفض دائماً ان يُلزم نفسه بمواقف عامة . والمفارقة الرئيسية فى عمله هى انه بينما يتحدى القارىء بصرامته الواضحة وتمييزه العنيف يرفض ان يناقش المعايير التى يقوم عليها نقده . ونحن نعرف ، على وجه الدقة ، لماذا ظل ليفيز يرفض دائما ان يتحدث عن المبادىء النهائية . فإن هذا الرفض ليس مواجهة دبلوماسية وانما ينبع من اعتقاده الراسخ بأن الناقد ينبغى ان يظل فى متناول جميع القراء بكل اتجاهاتهم ، وان عليه ألا يكشف عن اتجاهاته الخاصة . وعنوان إحدى مجموعات مقالاته التالية ، السعى المشترك (١٩٥٢) ، مستمد من مقالة إليوت المسماة « وظيفة النقد » (« وهى واحدة من مقالات المستر إليوت التى أُعجب بها أشد الاعجاب ») كما يعترف فى مقالته . ويقول إليوت فى « وظيفة النقد » : « على الناقد ان يحاول تنظيم تحيزاته وأهوائه الشخصية ، وهى كبوات كلنا معرض لها ، وان يتحكم فى خلافاته مع أكبر عدد ممكن من زملائه ، وذلك فى سبيل السعى المشترك إلى الحكم الصحيح » .

ومرة أخرى نجد ليفيز إليوتيا أكثر من إليوت نفسه ، ولابد أن هذا قد كلفه بعض الخروج عن تكتمه ، وعزوفه عن بيان القضايا التى يؤيدها فى دخيلته . وقد كان وقوف سكروتنى ، فى زمن ما قبل الحرب ، بعيدة عن الماركسية التى راجت فى ذلك الحين دليلا آخر على تصميم ليفيز على ان يظل السعى النقدى قاسما مشتركا بين جميع الرجال الأذكياء . ومالبثت مقالة مكتوبة عام ١٩٣٧ بقلم أحد أتباع ليفيز من مديرى « نادى الكتاب اليسارى » ان جرؤت على لوم الماركسيين لأنهم فشلوا فى بلوغ ، حفاظ أشد صرامة على المعايير التى يجهرون بها — وهى مقالة دافع عنها ليفيز فيما بعد قائلا إنها تمثل « وجهة النظر التى انتهت إليها مجلة سكروتنى بعد تدبر (انظر هـ . أ . مبسون : « التعليم من طريق نادى الكتاب » ، سكروتنى ، ديسمبر ١٩٣٧ . ويوجد دفاع عن هذه المقالة ، بصورة ملحوظة ، فى عدد مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨ من نفس المجلة) . وثمة مقالة أخرى تحدد طبيعة الاستقلال السياسى الظاهرى لليفيز حيث يقول : « لئن جعلت سكروتنى استصراخ الأذكياء بآل ويب أوروسيا مثلما يستصرخها المستر بوريس فورد أمرا أشد صعوبة ، لشعرنا بأننا أدينا وظيفة نافعة » (سكروتنى ، مارس ١٩٣٨ ، ص ٤٢٨) . وليس الاستقلال فضيلة فى حد ذاته ، ولكن هذا النوع من الاستقلال النقدى يلوح — فى منظور التاريخ — أفضل من انحرافات أغلب النقاد والشعراء فى الأيام التى كانت فيها أفكار الألمان والروس الجماعية (النازية والشيوعية) رائجة . وهكذا فإن المودة الواضحة التى يكنها ليفيز لجون ستيوارت مل ، وجورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وكونراد ، ود . هـ . لورنس تومىء إلى الطبيعة الدقيقة لـلا أدريته الراديكالية .

فإحجامه عن الجهر بعقائده قد زج به فى منازعات شخصية وتبريرية سببها ان كلا الجانبين عاجز عن تبين المبادىء التى تقوم عليها مواقف سكروتنى وحتى الافتراضات الفنية واللغوية المسبقة فى نقده ، كإصراره المتكرر على حاجة الكاتب إلى « العينية » و « التحدد » و « تحقق » الشعور فى لغة شعرية ، تظل غامضة وغير يقينية لأن صاحبها يؤمن بها بحماسة على حين يدركنا القنوط من أن نحصل من ليفيز على أى تقرير واضح لمعتقداته الأساسية ، وهو الذى أثبت دائما انه لا يبالى بعلم اللغويات ، وكان — بالتأكيد — أشد حساسية إزاء تهمة الحذلقة الأكاديمية من ان يتابع أى بحث مطول . وأخطر تهمة يمكن توجيهها إلى نقده ذات حدين : فهو قد تعجل بإصدار أحكام قيمة — خاصة فى أعماله المتأخرة — دون مراعاة للحساسية والتعقيد الأساسيين اللذين تتسم بهما القيم الأدبية . وهو لم يعرف ما يكفى عن أى شىء ، ولم يهتم كثيراً بالحصول على هذه المعرفة . وهو — بصفته دارساً — يظل اقليميا بريطانيا ، لا يحركه أى مؤثر أجنبى محسوس سوى ذلك التثبيت المألوف فى العشرينيات على الثقافة الفرنسية . ولكن حياته النقدية تبين الثورة التحليلية التى بدأها دريدن فى انجلترا وهى تنتصر وتكتمل . وما كان ليمكن ان يحدث هذا إلا فى مجتمع صارت فيه مطالب التحليل الأدبى تنال قبولا واسعاً إلى الحد الذى لم يعد معه النقد بحاجة إلى ان يؤكد أو يدافع عن حقه فى الوجود ، وانما بلغ من المكانة فى نفوس القراء ما يهدد بأن يجعل منه غاية وأسلوباً فى الحياة ◆

دراسة

فى ذكرى ميلاده المئوية :

ريادة العقاد للتحليل النفسى فى القصة العربية المعاصرة

د . إبراهيم عطا الشاهد

١٦ ● القاهرة ● العدد ٩٧ ● ١٢ ذو الحجة ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يوليو ١٩٨٩ م ●

مما لا شك فيه أن التراث الفكرى الذى خلفه لنا العقاد ، والذى يضم أكثر من مائة كتاب ومئات المقالات والأحاديث والدراسات لهو دليل على أن صاحبه واحد من الرواد القلائل الذين أمكنهم ــ بفضل ما حباهم به الله من فرط الموهبة ودقة الإحساس وعمق الشعور ــ أن يقيموا وشائج قوية بين أدبنا المعاصر والآداب العالمية .

ومعروف أن هذا التراث الضخم قد حوى بين جنباته طاقات زاخرة فى ميادين السياسة والأدب والنقد والتاريخ والفلسفة والاجتماع وغيرها ، امتازت كلها بخصب التفكير وبراعة التحليل ، مما يرشح صاحبها لأن يكون فى مصاف العظماء من رواد الفكر العالمى ، ويكفى أن يشهد على تنوع هذه الطاقات وثرائها عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين ، إذ يقول فى تأبينه للعقاد[1] « وما أدرى عن أى جانب من جوانبك يتحدث عنك الذين يأخذون فى رثائك أو فى الترجمة لك ، عن نضالك السياسى الذى لم يعرف هوادة ولا لينا ولم تصرفك عنه الأحداث ولا الخطوب ، ولم يثنك عن المضى فيه رغب ولا رهب أم عن تجديدك فى الأدب شعرا ونثرا ونقدا ، أم عن تعمقك للتاريخ الإسلامى وإرتقائك تصوير أعلام الإسلام ، أم عن اقتحامك لمشكلات الفلسفة ونفوذك إلى لبها ، أم عن تزودك من العلم على اختلاف ألوانه حتى ناظرت العلماء المتخصصين والمتفوقين » .

ومثلما تعددت نواحى هذا التراث عند العقاد ، تعددت أيضا بحوث الدراسين ممن عرضوا له ، وتنوعت ما بين بحوث أدبية وأخرى نقدية وثالثة فلسفية ورابعة سياسية . . إلخ . ، وهى مع هذا التنوع قد تناسبت تناسبا طرديا مع النوع الذى

عرضت له ، إذ استأثر الجانب الأدبى والنقدى منها بأكبر نصيب ، بينما لم تحظ الجوانب الأخرى إلا بقدر ضئيل من اهتمامات الدارسين ، وفى مضمار الأدب ذاته كانت الحظوة من نصيب الشاعر وما دار حوله من نقد ، أما القصة فكان نصيبها النذر اليسير .

ويبدو أن الأهمية التى أولاها العقاد للشعر ونقده ــ كما يتضح من كثرة بحوثه فى هذا المجال ــ قد واكبها اهتمام مماثل من قبل الدارسين فى المجال ذاته ، أما الجانب القصصى ، فلأن العقاد لم يكن له فيه إنتاج كمى غزير فإن النقاد لم يتوافروا عليه بالقدر الذى يجليه للقارىء ، إذ اكتفوا بأن يمسوه على عجل ، حيث عرضوا لمضمون الرواية وذكروا مقتطفات من حوار البطل والبطلة ، وأشاروا إلى الصلة بين البطل والمؤلف ، أما أن يعرضوا لمنهج العقاد فى بناء الرواية ، ويبينوا إلى أى المدى وفق فى تطبيق ذلك المنهج على شخصيات روايته ، فذلك ما لا نعثر عليه بوضوح فى كتاباتهم .

من هذا المنطلق جاءت دراستى تلك لتلقى الضوء على ذلك الجانب من أدب العقاد وتزيده جلاء .

وغنى عن البيان أن حقل التطبيق فى هذا البحث هو رواية سارة التى لم يكن للعقاد إنتاج كمى فى المجال الروائى سواها ، وقبل أن نأخذ فى بيان هذه الرواية يحسن بنا أن نشير إلى المنهج الذى يندرج تحته هذا النوع الأدبى من مؤلفات العقاد .

وبادىء ذى بدء نقول أن العقاد قد لخص المذاهب النقدية فى ثلاث مدارس :

مدرسة التحليل النفسى ، ومدرسة الدراسة الاجتماعية ، ومدرسة الأذواق الفنية ، وأعلن أنه ينتمى إلى أولى تلك المدارس ، ففى معرض اختلاف الباحثين حول هوية المنهج الذى ينتمى إليه ، وتحديد أحدهم ــ وهو الأستاذ سامى الدروبى ــ لذلك المنهج بأنه منهج المدرسة النفسية[٢] ، كان رد العقاد على من سأله رأيه :[٣] « ورأيى أن الأستاذ الدروبى قد أصاب فى اختيار مدرسة النقد التى أنتمى إليها وأفضلها » .

ويوضح العقاد ذلك بقوله :[٤] إن مدرسة التحليل النفسى هى أقرب المدارس إلى الرأى الذى ندين به فى نقد الأدب ونقد التراجم ونقد الدعوات الفكرية جمعاء لأن العلم بنفس الأديب أو البطل التاريخى يستلزم العلم بمقومات هذه النفس من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأديب فى حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو فى حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التى تميل به من أسلوب إلى أسلوب .

وللنقد مدرسة أخرى محترمة كثيرة الأنصار فى العصر الحديث على الخصوص بعد استفاضة البحوث حول الدعوات الاجتماعية ، وعلاقة الأديب بمطالب عصره ، وموضع الملاحظة على هذه المدرسة أن الذى يعرفنا بأحوال المجتمع فحسب لا يستطيع أن يعرفنا بأسباب الفوارق الكثيرة التى تشاهد بين عشرات الأدباء من أبناء العصر الواحد ، ولا غنى له عن الرجوع إلى « النفسيات » مع التعويل على « الاجتماعيات » فى مسائل الأدب والتاريخ .

أما المدرسة الفنية فهى مدرسة البلاغة والذوق ، ومدرسة المعانى الرائعة والتعبير الجميل ، وهى تلجئنا لا محالة إلى ذوق الأديب ، وذوق الناقد على السواء ، ومتى وصلنا إلى الذوق فقد وصلنا إلى النفسيات ووصلنا قبلها إلى الاجتماعيات على الإجمال » .

منهج العقاد فى الدراسات الأدبية إذن هو أقرب إلى التحليل المفسى ، ومعروف أن[٥] « الاتجاه التحليلى فى علم النفس يعتمد فى دراساته على العمليات النفسية التى تحدث داخل الشخصية ، حيث يركز هذا الاتجاه على تحليل سلوك الفرد وارتباط ذلك بالشعور واللاشعور عنده ، ويحاول الكشف عن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية فى حياة المجتمع ، وتفسير تأثيرها على الفرد ، وكذلك تفسير مختلف العمليات النفسية الداخلية التى تشترط نشوء مواقف الصراع وتمزق عالم الشخصية الداخلى بالإضافة إلى تفسير ضغط هذه الظروف على نشوء تمزق وعى الفرد واستلاب الشخصية وتكوين التصورات والأفكار الخاصة بمشاعر الخوف والقلق واليأس . . . » .

فى ضوء هذا المنهج كان تناول العقاد لابن الرومى وأبى نواس وغيرهما من شعراء العرب الذين اتجه فى دراسته لهم إلى استكناه النفوس وتحليل نوازعها ورد ما يصدر عنها إلى بواعث قد تخفيها ستار من الأحداث والملابسات وأحكام الناس .

كذلك كان تناوله للسير والعبقريات من حيث دراسة الشخصية ومعالمها وتلمس مفتاحها والإلمام بكل ما يوصل إلى فهم نفسيتها .

والعقاد بتناوله لأعماله على هذا النحو يطبق ما ينادى به من مبادىء نقدية ، يقول فى مقدمته لعبقرية عمر :[٦] « . . . وكتابى هذا ليس بسيرة ولا بتاريخ لعصره على نمط التواريخ التى يقصد بها الحوادث والأنباء ، ولكنه وصف له ، ودراسة لأطواره ، ودلالة على خصائص عظمته ، واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس وعلم الأخلاق وعلم الحياة » .

ويقول فى دراسته لجميل بثينه :[٧] « وقد عنانا فى هذا الكتاب أن نوفق بين البواعث النفسية والعوامل الطبيعية فى سيرة هذين العاشقين ، وأن نفهم الأدب على مصباح من علم النفس » .

ومن هذا المنطلق التحليلى النفسى أيضا كان تناوله للجانب الروائى فى أدبه حيث جنح إلى التغلغل فى أغوار النفس البشرية من خلال الملاحظة الدقيقة لسلوك شخصياته وتصرفها إزاء الأحداث ، وتفسير هذا السلوك وهذا التصرف من خلال معرفته بالأحوال العقلية والنفسية لهذه الشخصيات ، وهو فى ذلك متأثر بكتابات الغربيين من رواد القصة النفسية لا سيما الكاتب الفرنسى بول بورجيه ، يقول صديق العقاد ــ محمد طاهر الجبلاوى :[٨] « وقعت فى أيدينا فى تلك الأيام قصة (سيدة) الأكاذيب للكاتب الفرنسى بول بورجيه ، وهو من رواد القصة النفسية فقرأها العقاد وقرأتها أكثر من مرة ، وكنا نعجب لأحداثها التى تنطبق على ما نحن فيه ونتحدث عنها فيما بيننا » .

وللعقاد إعجاب كبير بهذا الكاتب ، فمذهبه القائم على التحليل النفسى هو مذهب العقاد الذى يتحراه فى القصة والشعر » .

ومصداقاً لهذا التأثر ما نجده فى رواية سارة للعقاد وذلك حين نقارنها فى موضوعها

وشخصياتها وطريقتها في معالجة الأحداث برواية بول بورجيه التي أشار إليها الجبلاوي ، فكل من الروايتين يدور موضوعه حول الحب ، وكل من البطلتين امرأة لعوب يحبها عاشق ، ولأن الشك في الحب هو ديدن العاشق فإنه يعمد إلى الرقابة بغية كشف الحقيقة ، ونلمس من خلال الصراع في الروايتين طغيان النزعة إلى التحليل النفسي .

ولعل فيما رواه العقاد عن همام ــ بطل الرواية ــ ما يؤكد هذا التأثر يقول :(٩) « كان همام في تلك الأيام يقرأ رواية سيدة الأكاذيب للكاتب الفرنسي الكبير بول بورجيه ولعله قرأها لعنوانها وما يرجو أن يطلع عليه من أكاذيب سيدتها ، وفي الرواية امرأة لعوب من نساء المترفات وزوج متغافل وعاشق كهل يبذل المال والحلى ، والهدايا وعاشق ناشيء يبذل شبابه وجماله وطرافة هواه ، وكل من هؤلاء راض بنصيبه إلا العاشق الفتى الذي يتنطس ويتوجس ويلح في كشف الأسرار فيعمد إلى الرقابة ، ولا يلبث أن يخلص إلى الحقيقة » .

ولعل فيما رواه على لسان همام ــ حين سألته سارة : أو لا تستمتع بشيء إلا أن تكون له فلسفة ؟ــ ما يؤكد نزعته إلى التحليل النفسي ، إذ يقول :(١٠) « قال ــ أي همام ــ بل أنا أستمتع بالشيء ثم أبحث عن فلسفته وإنني لأبحث عن فلسفته كما يجيل الشارب الكأس في جميع جوانب فمه ولهواته كي لا يبقى جانب من النفس لا يأخذ نصيبه من متاعه فأجسه وأعمله وأذكره وأفكر فيه واستقصى معناه » .

على أنه إذا كان موضوع الشخصية كذات تعبر عنها سمات هو المحور الذي تدور عليه بحوث علم النفس المختلفة ، وأن بناءها في الرواية هو المعول عليه لدى نقاد الأدب على نحو ما جاء في قول الكاتبة إديث هوارتون في معرض تفرقتها بين الرواية والقصة القصيرة :(١١) « إن الموقف هو الموضوع الغالب على القصة القصيرة ، وإن رسم الشخصية هو الموضوع الغالب على الرواية » فأحرى بنا نقف على طريقة العقاد في بناء شخصيات روايته لنرى إلى أي مدى استفاد من مكونات علم النفس في هذا الصدد .

في الرواية تبرز امكانيات الكاتب الفنية والثقافية ، وتتجلى مهارته في تحديد سمات شخصيات أبطاله ، ويظهر ذكاؤه في تفسير المواقف والمشكلات التي تنجم عن غرائب الطباع ، مما يوقفنا في النهاية على مدى إدراكه للعلاقات بين النفوس البشرية ، وقد استطاع العقاد بما له من باع طويل في مضمار التحليل أن يعطينا مثالا رائعا لذلك ، ففي روايته سارة تجلت لنا قدرته الفائقة على التحكم في تحديد معالم شخصية البطلة ، وذلك من خلال تقديم أدق التفاصيل التي من مجموعها يتكون نسيج هذه الشخصية .

والملاحظ أن طريقته في معالجة الشخصية الروائية هي عين الطريقة التي يعالج بها شخصيات عبقرياته ، فإذا كانت شخصية العبقري في تصوره ـ كما يرى الدكتور عبد المحسن طه بدر(١٢) ـ لا تتغير ولا تتطور بل تظل ثابتة في كل مراحل حياتها ، وهو لذلك يبذل جهده في اكتشاف صفة واحدة بارزة من صفات العبقري يسميها مفتاح الشخصية ، يخضع لها كل سلوك العبقري ـ فإن شخصية ساره هي الأخرى لا تتطور في الرواية ولا تتغير(١٣) ، من أجل ذلك عمد العقاد في بنائها إلى أسلوبه المفضل ، وهو أختيار صفة موحدة تسيطر على كل صغيرة وكبيرة في تصرفاتها ، وهذه الصفة هي غريزة الأنوثة ، واتبع مثل هذا أيضا في بنائه لشخصية البطل .

يقول العقاد في بنائه لشخصية سارة هي :(١٤) « حزمة من أعصاب تسمى امرأة وهيهات أن تمسى شيئا غير امرأة !

استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا الأنوثة ، ولعلها أنثى ونصف أنثى لأنها أكثر من أمرأة واحدة في فضائل الجنس وعيوبه ، لا أنها أضعف من امرأة واحدة .

ولقد يخيل إلى الإنسان في أحايين أن يتمم مخلوقا ببضعة من مخلوق ، وأن يسوى تكوينا بتكوين ، ويمزج عنصرا من الأبدان بعنصر ، فامرأة يتممها رجل ، وآدمي يتممه حيوان ، وطلعة فتاة يتممها قوام فتى ، وأبوة أحرى أن تنتقل إلى أمومة ، وأشباه ذلك من أخيلة المزج والتركيب . أما هذه المخلوقة فلو انتقل عصب منها إلى تكوين ليست غضنفر لبقى هنالك عصب أنثى بين جميع ما حوله من ألواح وأمشاج ، ولو بقى ألف سنة ولو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة توشك أن تطغى على جميع تلك الأجسام » .

غريزة الأنوثة إذن هي مفتاح شخصية سارة الذي من خلاله يحلل العقاد نفسية البطله ، وبمقتضاه يبذل جهدا كبيرا في بناء هذه الشخصية وتقديمها للقراء .

أما مفتاح شخصية البطل فيمكن أن نلمسه في تلك الذهنية الحادة التي امتاز بها همام ، والتي تتضح من قول المؤلف في معرض تصويره لشكوكه :(١٥) « وضاعف هذه الحالة ذكاؤ ها من ناحية ، وطبيعة ذهنه وتفكيره من ناحية أخرى . فهي من الذكاء بحيث لا تقدم على عمل واحد أو حركة واحدة لا يختلف فيها وجهان ولا تقبل التضليل والنكران ، وهو في تفكيره وطبيعة ذهنه يخلق الاحتمالات الكثيرة ، فلا يجوز عنده احتمال راجح إلا جاز عنده في اللحظة نفسها احتمال راجح في قوته ووزنه وجوازه ، ولا يدفع هذا أو ذاك إلا بدافع حاسم لا تردد فيه . . . » .

بهذين المفتاحين ـ غريزة الأنوثة وذهنية البطل ـ فض العقاد مغاليق روايته ، فقدم لنا تجربة شخصية هي تجربة الحب العنيف الذي يمزقه الشك وتقتله الغيرة ، وقد عنى أعظم العناية بما يوضح تلك التجربة العقلية النفسية ، وذلك من خلال الاتكاء على الخامات المكونة لهذين المفتاحين ، ووفق في ذلك إلى حد كبير ، فكيف أمكنه ذلك ؟ وهل كان سباقا في هذا المجال أم كان مسبوقا ؟ .

أما عن سارة ، فلا شك أن العقاد قد قصد أن تبدو في الرواية امرأة جميلة ذكية ، تسعى إلى شهوة الجسد ومتعة الجنس ، لعوب ، محبة للجدل والثرثرة والغلبة في المناقشة ، مولعة بالغش وأحاديث الأكاذيب ، وهذه هي أبرز مقومات الأنوثة التي حرص على إبرازها والتأكيد عليها في الرواية .

فعن جمالها يقول(١٦) « هي جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى همام في حياته ولا أجمل من رأى في أيام فتنته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالا لا يختلط بغيره من ملامح النساء . فلو عمدت إلى ترتيب ألف امرأة هي منهن لنظمتهن واحدة بعد واحدة في مراتب الجمال المألوف ، ونحيت سارة عن

الصف وحدها . . . وإن كنت لا تنكر ـ ولا تبالى أن تنكر ـ أنها تأتى بعد مئات !

لونها كلون الشهد المصفى ، يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء فى مسحة واحدة . وعيناها نجلاوان ، وطفاوان ، تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات : فيها خطفة الصقر ودعة الحمامة ، وفمها فم الطفل الرضيع لولا ثنايا تخجل العقد النضيد فى تناسق وانتظام ، ولها ذقن كطرف الكمثرى الصغيرة ، واستدارة وجه وبضاضة جسم لا تفترقان عن سمات الطفولة فى لمحة الناظر . وبين وجهها النضير وجسمها الغضير جيد كأنه الحلية الفنية سبكت لتنسجم بينهما وفاقا لتمام الحسن من كليهما . فليس هو جيداً كأى جيد . ولكنه الجيد الذى يوائم بين ذلك الوجه وذلك القوام » .

وعن ذكائها يقول :[١٧] « لها فراسة نفاذة فى كل ما بين الجنسين من علاقة ، لو حصلتها بالتعليم والتلقين لا ستغرقت أعمارا إلى جانب عمرها فى القراءة ، ولكنها تفطن لما فى نفس المرأة لأنها امرأة ، وتفطن لما فى نفس الرجل لأنها امرأة ، وبعينها ذكاء موصول بالفطرة ، وتعبير يتضح فى ذهنها ، وإن لم يتضح بعض الأحايين على لسانها » .

وفى تصويره لسعايتها إلى شهوة الجسد ومتعة الجنس يقول :[١٨] « شغلتها جواذب الجسد قبل أن تفقه معناها وتسمع باسمها ومسماها . . . . ليست غواية الجسم عندها كجوع الحيوان يشبعه العلف ولا كضجر المدمن يخدره العقار ، لكنها كرعدة الحمى ، وصرعة الفرس الجموح يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الإعياء والبكاء » .

وهو يصور تقلبها بقوله[١٩] : « . . . تراها مرة فأنت مع طفلة لاهية تفتح عينيها البريئتين فى دهشة الطفولة وسذاجة الفطرة بغير كلفه ولا رياء ، وتراها بعد حين ـ وقد تراها فى يومها ـ فأنت مع عجوز ماكرة أفنت حياتها فى مراس كيد النساء ودهاء الرجال ، وتضحك ضحكة فتعرض لك وجهها لا يصلح لغير الشهوات ، وضحكة أخرى ـ وقد تكون على أثر الأولى ـ فذاك عقل يضحك ولب يسخر ، كما تسخر عقول الفلاسفة وألباب الشيوخ المحنكين !» .

أما عن حبها للجدل والثرثرة والغلبة فى المناقشة فيقول العقاد :[٢٠] « وكان من دأبها أن تحب الغلبة فى المناقشة على طريقة كل أنثى مع تنوع الأسلوب والعبارة ، فإذا عز عليها الجواب راغت منه وغيرت مجرى الحديث . . . فهى تريد جوابا يروقها ، أو يترك لها باب الكلام مفتوحا بغير انتهاء !

ومن الصعب أن تفهم ما يرضيها إذا اتهمت أمامك أخلاق الناس جميعا . . . ولكنها إذا كانت تجارى طبيعة المرأة فى حب الجدل والثرثة والعناد فهى تجارى طبيعة المرأة أيضا فى إعجابها بطموح الرجل » .

وأخيراوليس آخر يقول العقاد فى تصويره لغشها وولعها بأحاديث الأكاذيب[٢١] : « وكان همام يعتقد أن الغش عند المرأة كالعظمة عند فصائل الكلاب . . . ، يعضها الكلب المدلل ويدخرها حيث يعود إليها وإن شبع جوفه من اللبن واللحم والأغذية المشتهاة . . . فهو يطلبها ليجهد أسنانه وفكيه فى القضم والعرق ، ولو لم تكن به حاجة إلى أكلها . . . وهى على ولعها بحديث الأكاذيب الشائعة فى أخلاق الناس وعودتها إليه آونة لم تنع على الناس أكاذيبهم قط بمرارة الناقم واستخفاف المتشائم ، وإنما تتحدث بها كما تتحدث بصحفة من الطعام الشهى لم يتقنها الطاهى »

وأما عن همام فقد ركز المؤلف فى سبيل بناء ذهنيته ـ على إيضاح أبرز المعالم المكونة لتلك الذهنية وهى :

١ ـ الشك :

فالبطل فى الرواية لا يبدو أنه سهل الاقتناع ، وليس ميسور الاطمئنان إلى اليقين وهذا ناشىء من غلبة الفكرة لديه على ما عداها ، لذا كان دائما نزاعا إلى الشك فى كل شىء حتى ليكاد يكون الشك هو البطل الحقيقى ، لا همّام ، وقد وصلت شكوك البطل فى سارة حدا جعله ـ وقد ضرب موعدا للقائها :[٢٢] ينساق بغير وعى ولا إردة إلى اجتناب الموعد والفرار من المنزل والهزء بكل إغراء وتشويق ينبعث فى أعماق حسه من شيطان ذلك الشغف القديم » .

يقول العقاد فى تصويره لهذه الشكوك :[٢٣] « كانت شكوكا مرة لا تغسل مراراتها كل أنهار الأرض ، وكل حلاوات الحياة ، كانت كأنها جدران سجن مظلم ينطبق رويداً رويداً ، ولا يزال ينطبق وينطبق حتى لا متنفس ولا مهرب ولا قرار » .

٢ ـ الذكاء :

كذلك شكل الذكاء معلماً بارزاً من معالم شخصية البطل فى الرواية ، والذكاء ـ كما عرفة سيبرمان[٢٤] « هو القدرة على إدراك العلاقات وخاصة العلاقات الصعبة والخفية » ، ومن أبعاده النفسية ـ كما ذهب إلى ذلك ستودارد ـ مقاومة الاندفاع العاطفى ، وهذا ما تجلى بوضوح فى حرص البطل على أن تكون علاقته بالبطلة علاقة لها شكل الحب الذى تسطع فيه الأفكار والأرواح ولكنه لا ينتج أبدا العاطفة العميقة الطاغية التى تمزق أصحابها وتحيلهم رمادا أو تتركهم حطاما ، لا يقوى على شىء . . . الحب الذى يسمع المحب خلاله بأن حبيبته مشغولة بآخر فلا ينهار أو يجرى إلى السلاح ، بل يلجأ إلى الخطة والمؤامرة فيقيم الرقيب ، ويسعى إلى أقتناص الأخبار .

٣ ـ الإعجاب بالنفس « الغرور » :

إن همام ـ فى رأى نفسه شخص عظيم ، ومكان سارة منه ينبغى أن يكون عند قدميه ، ومن هنا كان تصوير المؤلف له بقوله[٢٥] « ولم يكن مخدوعاً بهذا الضرب من الغرور ، لأنه موكول إلى ضروب . أخرى من غرور النفس ، مطبوع على ألا يعلق قيمته فى معارض الفخر والمباهاة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال » ولا شك أن إعجاب البطل بنفسه قد أثر على سلوكه فى الرواية ، إذ جعله هذا الإعجاب يبدو فى غير موضع ثقيل الظل ، كما جعله يبدو مفصولا عن حبيبته إلى الحد الذى يصبح فيه مراقبا لها ناقداً لتصرفاتها ، بدلا من أن يلعب وإياها الدور الذى تفرضه عليها طبيعة الموضوع .

ولعل أظهر موقف تتجلى فيه هذه الظاهرة ما نجده فى واقعة الفضيحة التى أوشكت أن تهدد سارة إذ خرجت وهمام لتتنزه فى إحدى العربات فهاجمها رجال البوليس ، وأوشكوا أن يقتادوها إلى المخفر لولا أن أنقذها همام بحكمته وصوابه إذ ذاك[٢٦] تطامنت فى حضنه تطامن الفرخ فى حضن أبيه ، وهمست تحت أذنه وهى تمسح خدها بخده :

وما أسعدنى بجوارك ، سيدى ومولاى . . . » .

ومن مظاهر إعجاب البطل بنفسه كذلك رغبته أحيانا فى التعبير عن ذاته بإقحام معلومات وآراء لا تخدم الموضوع ، وإن كانت تنفس عنه وهو وتريحه ، من ذلك . على سبيل المثال ـ إقحامه لشو بنهور وفلسفته فى سياق حديثه عن المطبخ[٢٧] . . . ، واقحامه للشاعر « هينى » ورأيه فى المرأة المتطفلة على الأدب فى سياق الحديث ذاته[٢٨] .

٤ ـ الاستقصاء والتحليل :

يكاد هذا الملمح يستغرق الجانب الأكبر من ذهنية البطل ، وهو يبدو فى كل ما يعرض للبطل من ظواهر حتى يوشك أن يكون أخص خصائصه فى الرواية ، فما من هامسة تعن له إلا ويعمل فيها ذهنه ويتناولها بالتحليل والتشقيق ، وهذا واضح من قول المؤلف عنه[٢٩] : قالت سارة يوما بعد ما استعادته شرح فلسفة الدومينة للمرة الخامسة أو السادسة أو السابعة ـ أو لا تستمتع بشىء إلا أن تكون له فلسفة ؟ قال : بل أنا أستمتع بالشىء ثم أبحث عن فلسفته كما يجيل الشارب الكأس فى جميع جوانب فمه ولهواته ، كى لا يبقى جانب من النفس لا يأخذ نصيبه من متاعه فأجسه وأعمله وأذكره وأفكر فيه واستقصى معناه » . .

وفى مجال التطبيق نراه يستقصى أحوال الأنثى إذ[٣٠] « يراقبها فى نفسها ويراقبها فى نفسه : كان يرى المرأة المرحة الطروب وهى تلهو وتعبث ، ويرى المرأة الكسيرة المطواع وهى تلتمس الأمان والعزاء ، ويرى الإنسانية الفطرية وهى تطيع الغريزة وتلبس دورها على مسرح الطبيعة بين نباتها وحيوانها ومكانها وأهوائها ، ويرى المرأة الذكية وهى تقرأ النثر والشعر وتنتقد الصور المتحركة ، ويرى المرأة العصرية وهى تتغلب امرأة الجيل الغابر فى ميدان ، وتخضع لها وتنهزم أمامها فى ميدان ، ويرى من وراء ذلك جميعه وفى خلال ذلك جميعه المرأة الخالدة التى لا تتحول ولا تتبدل ، والأنثى السرمدية التى يهمها من الذكر الحماية والجاه قبل كل شىء وبعد كل شىء ، ولا يهمها العقل والرجحان والفضائل والمناقب إلا لأنها وجه من وجوه الحماية والجاه » . .

وهو فى أثناء استقصائه للظاهرة التى تعن له يكثر أحيانا من الاسئلة ويخلق الاحتمالات الكثيرة بغية الإحاطة بكل جوانب الموضوع ، فحين عاد إلى المنزل بعد أن مكث خارجه ثلاث ساعات ـ تراه يصور حيرته بقوله[٣١] « هل حضرت فى الساعة الخامسة ؟ أو حضرت قبلها أو بعدها ؟ وماذا قالت حين علمت بخروجه ؟ وما بدا على وجهها وهى تصدم بهذه المقابلة ؟ وإذا كانت لم تحضر فما الذى عاقها عن موعدها ؟ ولماذا ضربت ذلك الموعد باختيارها ؟! هل ضربته وهى تنوى أن تخلفه من اللحظة الأولى أو طرأ الحائل بعد ذلك على الرغم منها ؟ » .

وحين يعرض لشكه فى البطلة يعقد مقارنة بين حالة الأب المستريب الذى يشك أفجع الشك فى وليد منسوب إليه ، وفى أثناء ذلك يسأل :[٣٢] « هل هو ابنه أو هو ابن غيره ؟ ومن هو ذلك الطفل الصغير الذى يتقاضاه حقوق البنوة على الآباء ، ؟ هل رمز الحب والعطف والصدق والوفاء ، أو هو رمز الخداع والخيانة والاستغفال . والاحتقار ؟ هل هو مخدوع فى عطفه عليه أو هو مخدوع فى نفوره منه ؟ وكيف يفصل فى هذين الخداعين ؟ وكيف يطيق الصبر على واحد منهما ، وكلاهما لا يطاق ؟!

تلك أبرز المقومات التى ركز عليها العقاد فى بنائه لشخصيتى ساره وهمام ، والتى من خلالها كان الصراع وكانت الأحداث . وقد جسدها لنا المؤلف تارة عن طريق السرد ، وتارة أخرى عن طريق الحوار ، وان كانت هناك وسائل أخرى غيرها[٣٣] .

والعقاد فى رسمة لشخصيات أبطاله لم يكن يلقى القول على عواهنه وإنما كان يحلل ويعلل منطلقا فى ذلك من أصول نفسية ، فتراه يربط بين الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية ، فهو مثلا حين صور البطلة مبتذلة ، تسعى إلى شهوة الجسد فى كثير من التبجح ، محبة للثرثرة والجدل والغلبة فى المنافشة ، مولعة بالغش وأحاديث الأكاذيب ، أرجع ذلك ألى عدم زواجها بقوله[٣٤] « أكبر الظن أن الفتاة على ما بها من جموح وشطط كانت وشيكة أن تستقيم وتتزن لو رزقت زوجا يوائم شوقها إلى الرجولة ويغلق عليها منافذ الغواية ، ولكنها خابت فى الزواج فشقيت » .

ويكرر العقاد ذلك فى موضع آخر فيقول[٣٥] « إنها لو سيقت إلى الخارج يملأ عينها ويحقق معنى الرجولة فى رأيها وعاطفتها لا ستقرت بعض الاستقرار وقنعت بعض القناعة ، ولكنها أخطأت حظها من الزوج وبرمت بفراغ قلبها فلم تعذر الدنيا ، والتمست لقلبها وحده جميع الأعذار !» .

وحين صورها متقلبة ، عزا ذلك عندها إلى جموح الشباب أو على حد تعبيره[٣٦] : « إلى الفتوة الحية التى تحبس فى محابس الأفكار والعادات والتقاليد ، فهى أبدا فى أيدى العواطف والنوازع كعجينة الخلق المهيأة للصوغ والتركيب فى كل ساعة » .

وحين جعل البطل صادقا فى شكوكه تجاه البطلة بنى هذا الصدق لديه على الملاحظة والاستقراء أو على طبيعته النزاعة إلى التحليل ، يقول[٣٧] : « وإذا كانت بعض الشكوك فى العشق من وساوس الأوهام فمما لا نزاع فيه أن العاشق أصدق الناس فى شكوكه حين يبينها على أسباب صحيحة أو حقائق ملموسة » .

وحين صور البطل معجبا بنفسه أعاد ذلك الإعجاب إلى طبع فيه[٣٨] « فهو مطبوع على ألا يعلق قيمته فى معارض الفخر والمباهاة على رأى إنسان من النساء أو من الرجال » .

وكاتبنا فى ربطه الشخصية وسماتها وفقا لنوع الخصائص السلوكية إنما ينطلق من إدراكه للعلاقة بين التكوين البيولوجى والنفسى والاجتماعى ومالذلك من أثر على تشكيل الشخصية ، ومعروف أن هذه المسألة من المسائل الرئيسية فى مذهب التحليل النفسى ، يؤكد ذلك ما رواه فورم[٣٩] : « أحد أقطاب التحليل النفسى المعاصر ـ فى بحوثه من « أن شخصية الفرد هى نتاج لتفاعل العوامل البيولوجية والنفسية والاجتماعية فالفرد ليس كائنا منعزلا ، بل إنه يحتاج إلى الآخرين لإشباع حاجاته المتعددة ولتحقيق الطمأنينة والأمن ليؤكد استمراره والحاجة إلى الآخرين تجربة يمارسها كل إنسان لعجزه عن الاعتماد على نفسه وشعوره بالخطر فى وحدته واشباع حاجاته الأساسية ، والحاجة إلى الانتماء والارتباط بالآخرين هى حاجات حيوية وهامة عند الإنسان لأنها تنمى إحساسه

بذاته وتشعر بوجوده الإنساني ، فعلاقات الإنسان مع الآخرين والحاجة إلى الارتباط هي علاقات ديناميكية تتغير بتغير المجتمع من حيث أن المجتمع يمارس سلطته لكبت دوافع الفرد ؛ أو يسمح له بإشباع معين حسب ما تقتضيه طبيعة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية بين الافراد ، وبما أن الإنسان لا يستطيع أن ينسلخ عن الظروف الاجتماعية التي تحيط به فهو يعاني من الازدواجية بين الميل الاجتماعي والمطالب البيولوجية » .

والعقاد في تحليله النفسي تارة ينطلق من شخصية البطل فيأتي هذا التحليل على لسان همام ، وتارة أخرى ينطلق من شخصيته هو فيكون هو المحلل ، وفي كلا الحالين نجد تحليلا عميقا يستقصي الظاهرة من جميع جوانبها حتى يكاد لا يترك فيها بقية تأمل على سبيل المثال ـ كيف يحلل شعور البطل في الدقائق القليلة التي تسبق لقاءه بساره ، وكيف أن المحب تتنابه وساوس يكون نهبا لها خوفا من عدم حضور الحبيبة في الموعد المحدد ، وأنه لا قرار له إلا إذا اكتحلت عيناه برؤية هذه الحبيبة ، يقول(٤٠) « كانت الساعة الخامسة كأنها علاقة موسومة في مدار الفلك بالشهب والكواكب والهالات ، وكان صاحبنا يتعجل الوقت قبل حلولها بربع ساعة فيلتزم مكانه وراء النافذة لينظر من ثقوبها إلى منعطف الطريق حيث يلوح القادم أول ما يقبل على الدار ، وكثيرا ما كانت الغيوم تكفهر والغيوث تنهمر والهواء يعصف باردا قارسا في صباره الشتاء ، وصاحبنا واقف وراء النافذة قبل الموعد بربع ساعة يوشك وهو رجل منقبض الصدر غائم الخاطر أن ييأس من وصول صاحبتنا في موعدها ، ولها العذر كل العذر إذا هي تأخرت ساعات أو عدلت عن الخروج طول ذلك اليوم . . . ولا يزال في مرقبه نهبا لهذا الوسواس لمحة بعد لمحة كأن الزمن قد استحال إلى أجزاء تعد بالملايين وملايين الملايين لا بستين دقيقة في الساعة وستين ثانية في الدقيقة !! وكلما تقدم جزء من هذه الملايين تضاعف الوجل وتفاقم الحذر واختلجت الهواجس المثيرة كما تختلج الذرات في قارورة يرجها الشلال الدافق أعنف ارتجاج . . . وإنه ليطيل النظر إلى الطريق حتى يعتريه شبه غيبوبة لا يحقق الناظر فيها ما يراه تحت عينيه ، فما رآها مرة بعد هذا الانتظار تهل من مطلع الطريق إلا كما يرجع إلى النائم صحوه أو كما يرجع إلى المذهول رشاده » .

ولنستمع إليه يحلل نفسية المرأة وبواعث إعجابها بالرجال ، تلك البواعث التي تخفى بطبيعتها على النظرة الخارجية العابرة(٤١) : « والرجل الخبير بالنساء يشبع منهن فيزهد فيهن ، ولا يتهالك عليهن . . . فإذا أحست المرأة بالفتور في الطلب والمغازلة خشيت أن تكون هي المعيبة المجفوة في نظره بالقياس إلى من عرف من النساء ، ولم تتهمه في ذوقه ، بل اتهمت نفسها في جمالها وجاذبيتها كما هو دأب المرأة من سوء الظن بنفسها أمام الرجال ، ونشأت عندها الرغبة في اجتذابه واستطلاع رأيه ، واستسلمت له في سهولة وطواعية لعلمها أن الحيلة معه لا تخفى عليه » .

وهناك مثال آخر يحلل فيه العقاد نفسية المحب في أحرج اللحظات عندما يغضب من محبوبه أو يغضب محبوبه فيتواعدان على اللقاء ليعطيها أوراقها وصورها وذكرياتها ، ويسترد منها أوراقه وصوره وذكرياته ثم يفترق كل منهما في طريقه إلى حيث يختفي من حياتها وتختفي من حياته ، ونلمح من خلال التحليل فهم العقاد للصراعات السيكولوجية حينما تشعر الشخصية بالقلق نتيجة عدم توافقها في المجال العاطفي ، ومن ثم تنزع منزعا انعزاليا أو ما يسمى في التحليل النفسي باغتراب الشخصية(٤٢) يقول(٤٣) : « وقبل الموعد بساعة أخذ في جميع تلك الأوراق ومراجعتها ليعلم منها ما هو مطلوب وذوبال ، وما هو مهمل ومطروح ، فيالله كم تبلغ الورقة الخفيفة من وقر وفداحة ! وكم تختلف المعايير والأحجام في موازين الأكف والأذهان : لقد كانت الرسائل والصور والهدايا كلها لا تملأ حقيبة صغيرة تحملها اليد الواحدة ولكنه كان يحمل الورقة منها وكأنما يزحزح جبلا راسخا يشل السواعد والأقدام دون صخرة واحدة من صخوره .

ومشى إلى الموعد مشية لااختيار فيها ولا إكراه ! مشية الرجل الذي يسعى بقدميه إلى غرفة الجراحة ليبتر عضوا من أعضائه غير آمن أن يكون في بتره الموت . . وسبقها إلى الموعد فانتظرها دقائق معدودات لاحت له كأنها آباد ، ولكنه في الواقع كان لا يتمنى لها الفوات .

ثم أقبلت في ثوبها العنابي وطرتها المشتهاه ! ونظرت إليه . . إنهما اتفقا على اللقاء لحظة في مفترق الطريق يأخذ منها ويعطيها ولا حاجة بهما إلى مراجعة . . . أخذ منها وأعطاها ، وسلم ولم تجبه أو سلمت ولم يجبها أونسيا السلام والوداع معا ، لا يذكر ، وافترقا في طريقين متدايرين » .

بمثل هذا البناء ، وذلك العمق في التناول مضى العقاد في تحليل شخصيات أبطاله حتى تكاد تدخل روايته بهذا في باب القصص التحليلية ، فهل كان سباقا في هذا المجال ؟ الحق أن العقاد ـ وإن كان قد قطع شوطا بعيدا في مضمار التحليل النفسي لم يكن السابق إلى ذلك في القصة المعاصرة ، وذلك على نقيض ما ذهب إليه أحد الدارسين من قبل بقوله :(٤٤) « ما أشبه العقاد في روايته سارة بموقف دوستويفسكى في القصة الروسية مع الفارق ، فالعقاد بالنسبة لسارة قد حاول أن يعطينا نوعا من الكتابة الذاتية لم تتوافر من قبل . . . فهو بلا شك يعتبر رائداً للقصة النفسية المعاصرة التي ينبغي أن تدرس في جامعاتنا على أساس أنها مرحلة من مراحل القصة العربية بشكل عام» .

فالباحث في تاريخ الرواية العربية يجد أن هناك محاولات سبقت العقاد وتمثلت في رواية « إبراهيم الكاتب » للمازني ، اتجه فيها مؤلفها إلى التحليل الاجتماعي لا التحليل النفسي ، وفي مقدمة هذا الجيل توفيق الحكيم ومحمود تيمور ونجيب محفوظ ـ فإن من المجدي هنا أن نعقد مقارنة بين مسلك كل منهما في بناء الرواية لنرى أيهما له فضل السبق في مجال التحليل .

أما المازني فهو في رواية ابراهيم الكاتب وكذلك في قصصه(٤٥) « يستمد من بيئته محللا شخصيات قصصه وأبطالها تحليلا نفسيا واسعا باسطا في هذا التحليل وصف علاقات الرجل بالمرأة خلال أحداث وتجارب يومية . وهو يتأثر في ذلك بالقصص الأوربي الواقعي التحليلي مما قرأه في الآداب الغربية المختلفة ، ومما ينهج فيه الكتاب منهجا نفسيا يحللون فيه الشعور وما وراء الشعور وما يصيب الإنسان أحياناً من عقد نفسية تكمن في أطواء قلبه » .

وأما العقاد فقد عمد هو الآخر إلى تحليل شخصيات أبطاله تحليلا نفسيا واسعا، استطاع من خلاله أن يسبر غور تلك الشخصيات وأن يكشف العالم الوجدانى فى مجالات العاطفة بما فيه من مفارقات الأمزجة واختلاف الطبائع، وهو فى ذلك متأثر بكتاب الغرب الذين قرأ لهم، لا سيما الكاتب الفرنسى بول بورجيه أحد رواد المذهب النفسى فى القصة المعاصرة كما سبق أن أشرنا من قبل.

والمازنى يشير فى مقدمة رواية إبراهيم الكاتب إلى المنهج الذى سلكه فى بنائها فيقول(٤٦) «إنها فوق استيفائها كل ما يجعل الأدب ساميا تكاد تكون بحثا سيكلوجيا يعرض بالتحليل لمشكلة الحب الأبدية.

ويسلك العقاد نفس المسلك فى تقديمه لرواية سارة فيقول(٤٧): «نويت أن أكتب قصة سارة لأنها تجربة نفسية لابد أن تكتب فى يوم من الأيام وإن كنت قبل كتابتها قد أرجأتها من حين إلى حين متخيراً للوقت، ملاحظا ما تقتضيه دواعى التفصيل والإجمال، ثم شرعت فى كتابتها لأن مجلة «الدنيا» التى تصدرها دار الهلال قد اقترحت على الكتابة فى موضوع يقارب هذا الموضوع فنشرت فيها ثلاثة فصول على ما أذكر ثم عاقنى عن مواصلة الكتابة عائق عارض فأمسكت إلى أجل، ثم فرغت لإتمامها بعد برهة فأتممتها على الصورة التى ظهرت بها: **تحليلية او تحليلاً روائياً كما** يشاء من يشاء.

وإذا جئنا إلى التطبيق وجدنا المازنى يبدأ قصته «شوشو» وصفا يبرز ملامحها الجسمية والنفسية فيقول: (٤٨) «شوشو فتاة يقول لك جسمها إنها ناهزت التاسعة عشرة، ويشهد حديثها وحركاتها أنها لم تجاوز السابعة عشر، وهى ذات قامه معتدلة وجسم غض، ووجه صبيح متألق، ترتاح العين إلى النظر إلى معارفه جملة، وتشغل بوقعها مجتمعة عن التعلق بواحد منها على الخصوص. وقد قضت الشطر الأول من عمرها فى عزلة، قلما أتيح لها فيها أن تخالط الرجال إلا أن يكونوا من ذوى قرابتها الأدنين، فلم تألف أذنها عبارات الإعجاب بحسنها، وبقيت نفسها مرسلة على سجيتها، وخلا كل ما فيها ولها من ذلك التعمل الذى يدرب الفتاة عليه تنبه الشعور بنفسها وتوقعها من الجليس أن تأخذها عينه من فرعها إلى قدمها وأن تحس محاسنها وتنقدها، وقد انفردت عيناها بمزية هى أن من يراهما لا يحتاج أن يعدوهما أو ينقل لحظة إلى سواهما ففيهما يجتلى نفسها وروحها وطبيعتها وجمالها مركزا، وهما سوداوان غير أنه سواد فيه من العمق أكثر مما فيه من الالتماع، تحدق فيه تحديقك فى بشر، ولا ترنو إليه كما ترنو إلى رسم».

تلك صورة حية تامة الملامح الجسدية والقسمات النفسية، ويسترسل المازنى فى بيان ذلك فيقول: «ومن الفتيات من لا يفطن المرء إليها على فرط حسنها لأول وهلة، ولكن صاحبتنا هذه كانت من قوة الجذب بحيث لا يسعك إلا أن تحس وجودها وتشعر بما تفيضه حولها ولا تكاد تجلس إليها خمس دقائق حتى تلم بما فطرت عليه من جرأة الجنان الذى لا يدرى أن فى الدنيا ما يتقى، ومن حرارة النفس الغريرة التى لم يصدمها من التجاريب ما يطفئها، ومن خفة الروح التى لا يثقلها الحاح اللحم. ويعرف من يعرفها أن لها أحيانا تبدو فيها كالظمأى إلى مجهول أو كالتى تعتلج فى صدرها خواطر وأحساسات هى أغمض من أن تولى الكشف عنها عبارة أو أوجع من أن ترفه عنها دمعة، ولم تكن كذلك الآن فى هذه الفترة التى زخرت فيها تيارات حياتها والتى تخصها بالذكر!».

وواضح أن المازنى يحاول منذ السطور الأولى من قصته أن يحلل الصفات النفسية للأشخاص وما يرتبط من تعبيرات الجسد، وهو يعمد إلى التفصيل فى ذلك مستطردا إلى تعليقات ومقابلات من شأنها أن تضعف الحركة فى القصة. وعلى نفس الوتيرة كذلك مضى العقاد فى تصويره لشخصية سارة فركز على ملامحها الجسدية والنفسية محللا ورابطا ذلك بسلوك الشخصية، يقول(٤٩): «هى جميلة: جميلة لامراء، ليست أجمل من رأى همام فى حياته ولا أجمل من رأى فى أيام فتنته وشغفه، ولكنها جميلة جمالا لا يختلط بغيره من ملامح النساء...

لونها كلون الشهد المصفى.. وعيناها نجلاوان وطفاوان تخفيان الأسرار...... **يتخطاها من يراها على عجل، ثم يعود مدركا أنه قد تخطى شيئا لا يفات فليست من الروعة بحيث تقسرك على التحديق إليها**، وليست من سهولة المرأى بحيث ترسلك ناجياً فى سبيلك..

وكان همام يسمع منها ما قل أن تفهمه امرأة وإن شعرت به، وقل أن تقوله وإن فهمته وقل أن تحسن التعبير عنه وإن أرادت أن تقوله، إذ المعهود فى المرأة أنها تشعر ولا تفهم شعورها أو أنها تفهمه ولا تعمد إلى الصراحة فيه، أو أنها تعمد إلى الصراحة فيه ولكنها لا تحسن التعبير».

ولا يخفى أن بطل الرواية فى إبراهيم الكاتب هو المازنى نفسه(٥٠) ومن خلاله يحلل المؤلف شخصيات الرواية،(٥١) وقد استغله المازنى لاستعراض آرائه ومعلوماته، وفرض هذه الآراء والمعلومات بمناسبة وغير مناسبة، وكثيرا ما تكون هذه الآراء مفروضة على جو الرواية ودخيلة على الموقف الذى يصوره مما يجمد حركة الأبطال فى كثير من المواقف الحساسة التى كانت بطبيعتها فى حاجة إلى السلوك والحركة ولا مانع عند المازنى من أن يناقش البطل «شوشو» الفتاة الممتلئة بالحيوية والإثارة عن «نيتشه».

كذلك لا يخفى أن بطل رواية سارة هو العقاد نفسه وإن غير اسمه إلى همام(٥٢)، وأن العقاد فى روايته قد اتبع أسلوب المحلل النفسى الذى يحكم على الظاهرة والسلوك قبل تقديمها، ويعلق عليها ويقدم استنتاجاته والقوانين التى تتحكم فى سلوك أبطاله ولأن التجربة تجربته هو فإننا نراه كثيرا ما يفرض نفسه على جو الرواية ومسارها فيتدخل تدخلا مباشرا حينا، ويستطرد بذكر أفكار وأحكام حينا آخر، مما جعل الأحداث والشخصيات بعيدة عن التطور والنمو المطلوبين فى الأعمال الروائية، ولا مانع عنده من أن يناقش سارة عن الشاعر «هينى» وأن يقحم اسم شوبنهور فى مسألة المطبخ.

وإذا كان العقاد قد حلل نفسيات أبطاله، لا سيما ساره التى أنفق جهدا كبيرا فى رسمه لشخصيتها ــ من خلال الاتكاء تارة على أسلوب السرد، وتارة أخرى على أسلوب الحوار، فإن المازنى قد سبقه إلى نفس التكنيك، فبالإضافة إلى ما استخدمه من سرد فى تحليله لشخصية شوشو على سبيل المثال ــ استخدم أيضا الحوار فى سير العالم الداخلى لهذه الشخصية، وذلك كما فى قوله ــ على سبيل المثال عن لقاء بين إبراهيم وشوشو أثناء وجوده فى القرية: (٥٣)

« اسمعى يا شوشو . إن الواحده منكن تكون طفلة وتدعى لنفسها مع ذلك قدرة الأنبياء ومنزلة الرسل . إن . . . . » .

قالت مقاطعة : « لا أفهم » .

قال : « لست وحدك لا تفهمين ، إن كل امرأة مثلك لا تستطيع أن تخرج من خصوصها إلى العموم ، إن قلب الواحدة منكن يدق عطفا ومرثية للألم الفردى ولكنه يعجز عن أن يجعل عطفه أو إحساسه على العموم عميقا شاملا لآلام الحياة . . . » فابتسمت وهزت رأسها ، وقالت بلهجة مبطنة بالسخر : .

ـ صدقنى إنى أعطف عليك .

فقال ولم يلتفت إلى سخرها :

ـ إن الجنس الإنسانى معناه فيها تعلم المرأة ، هذا الطفل المعين ، أو هذا الرجل المعين ، الذى لعلها أبصرته واقفا إلى جانب الباب ينتظر فى البرد أو تحت الشمس مثلا . إن المرأة عاجزة عن الإحساس بالآلام العامة عمياء لا تستطيع أن تراها هذه هى الدنيا نصف عماء ، نصف مستوحشة ، تصرخ شرقا وغربا ، وقد أجنها الألم والخطيئة أيضا ، فهل ثم امرأة واحدة يشحب وجهها إذ ترى هذا النمر العالمى يهز قفصه ؟ هل تكف واحدة منكن عن نظم العقود وتطريز الثياب من فرط إحساسها بجملة هذا الألم العالمى ؟ أرينى دمعة واحدة أراقتها امرأة ، لأن الدنيا جنت ليس من بينكن من ترى أن تبكى من أجل هذا على كثرة دموعكن وسهولة إسبالها ! إنكن لا تبكين إلا لما تعرفن ، وأنتن معذورات . طفل مريض تلمسه المرأة بأصابعها فتحس ما به من الحمى فتنهمر الدموع ؟ ولكن مليونا يمرضون ، آه هذا شىء آخر . . . . »

من ذلك كله ومن غيره يتضح لنا أن العقاد فى تحليله لشخصيات روايته منطلقا من أصول نفسية لم يكن سباقا فى هذا المجال بعد ما تبين لنا ما كان من أمر المازنى قبله ، ومن ثم يصبح من الصعب أن يحكم الباحث بريادته للتحليل النفسى فى القصة العربية المعاصرة ◆

الهوامش :

١ - سامح كريم ـ ماذا يبقى من العقاد ؟ـ دار القلم ـ بيروت د . ت ص ١٤ - ١٥ .

٢ - جريدة الشعب ـ عدد يوليو ١٩٥٨ .

٣ - جريدة الأخبار ٧/٧/١٩٥٨ .

٤ - مجلة قافلة الزيت عدد مارس ١٩٦١ .

٥ - فيصل عباس ـ الشخصية فى ضوء التحليل النفسى ـ دار المسيرة بيروت د . ت ص ٦ .

٧ - جميل بثينة ١٩٤٤ ص ٨ .

٨ - محمد طاهر الجبلاوى ـ من ذكرياتى فى صحبة العقاد ـ الأنجلو المصرية ص ١٨ .

٩ - عباس محمود العقاد ـ سارة ـ دار المعارف ص ٦٢ - ٦٣ .

١٠ - سارة ص ٣٣ .

١١ - عباس محمود العقاد ـ ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الامريكى ١٩٥٤ ص ٩ .

١٢ - عبد المحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية الحديثة ـ دار المعارف طبعة رابعة ص ٣٦٥ .

١٣ - المرجع السابق ص ٣٧٢ ، وانظر ما كتبه أحمد هيكل ـ الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ـ دار المعارف طبعة رابعة ١٩٨٣ ص ١٦٨ وما كتبه على الراعى ـ دراسات فى الرواية المصرية ـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ ص ٥٥ .

١٤ - سارة ص ٨٩ .

١٥ - سارة ص ٣٢ .

١٦ - سارة ص ٨٨ .

١٧ - سارة ص ٩١ .

١٨ - سارة ٨٩ .

١٩ - سارة ١٠٥ .

٢٠ ، ٢١ - سارة ص ٩٨ - ١٠٠ .

٢٢ ، ٢٣ - سارة ص ٣١ .

٢٤ - جابر عبد الحميد جابر ـ الذكاء ومقاييسه ـ دار النهضة العربية ١٩٨٠ ص ٤٠ ، وانظر : فؤاد البهى السيد ـ الذكاء ـ دار الفكر العربى ١٩٧٦ ص ٢٠١ .

٢٥ - سارة ص ١٥٣ .

٢٦ - سارة ص ١٤٦ .

٢٧ - سارة ص ١٢٩ .

٢٨ - سارة ١٣٠ .

٢٩ - سارة ص ١٤٣ .

٣٠ - سارة ص ١٣٩ .

٣١ - سارة ص ٢٩ .

٣٢ - سارة ص ٣٣ .

٣٣ - انظر ما كتبه على الراعى عن هذه الوسائل فى كتابه : دراسات فى الرواية المصرية ص ٥٢ وما بعدها .

٣٤ - سارة ص ١٠٢ .

٣٥ - سارة ص ١٢٤ .

٣٦ - سارة ص ١٠٦ .

٣٧ - سارة ص ٣٣ .

٣٨ - سارة ص ١٥٣ .

٣٩ - محمد سعيد فرج ـ البناء الاجتماعى والشخصية ـ الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠ ص ٤٥ .

٤٠ - سارة ص ٤٤ .

٤١ - سارة ص ٩٣ .

٤٢ - شاخت ريتشارد ـ الاغتراب ـ ترجمة كامل يوسف حسين ـ المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٠ ص ٢٠٥ .

٤٣ - سارة ص ٨٤ .

٤٤ - ماذا يبقى من العقاد ؟ ص ١٨٩ .

٤٥ - شوقى ضيف ـ الأدب العربى المعاصر فى مصر ـ دار المعارف ـ طبعة ثامنة ص ٢٦٦ .

٤٦ - إبراهيم عبد القادر المازنى ـ إبراهيم الكاتب ـ القاهرة ١٩٣١ . المقدمة .

٤٧ - سارة . المقدمة .

٤٨ - إبراهيم الكاتب ص ١٦ .

٤٩ - سارة ص ٨٨ وما بعدها .

٥٠ - انظر ما كتبته نعمات أحمد فؤاد حول إثبات العلاقة بين إبراهيم المازنى وإبراهيم الكاتب ـ أدب المازنى ـ القاهرة ١٩٥٤ ص ٦٢ وما بعدها .

٥١ - تطور الرواية العربية ص ٣٥٥ ، ٣٥٦ .

٤٢ - انظر ما كتبه محمد خليفة التونسى فى الصلة بين الاسمين : العقاد وهمام ـ العقاد دراسة وتحية بأقلام طائفة من رواد الفكر الحديث ـ الأنجلو المصرية ، ص ٢٠ .

٥٣ - إبراهيم الكاتب ص ٧٩ - ٨٤ .

أعلام معاصرون

الدكتور توفيق الطويل ... رائد الفلسفة الخلقية فى عالمنا العربى المعاصر .

د . عاطف العراقى

لا أشك فى أن تاريخ فكرنا الفلسفى العربى المعاصر سواء فى مصر أو فى غيرها من بلدان العالم العربى ، يعد تاريخاً غاية فى الشموخ والازدهار يعد تاريخاً من حقنا أن نفخر به بين أمم العالم جميعاً شرقاً وغرباً .

إننا نجد مجموعة من المفكرين الكبار شقوا طريقهم وسط الأشواك والصخور ومهدوا لنا طريق البحث الفلسفى وأصبحوا بذلك كله من الأعلام الكبار الذين دخلوا تاريخ فكرنا الفلسفى المعاصر من أوسع الأبواب وأرحبها . منهم من غادرنا إلى عالم الخلود ولكننا ما زلنا نستفيد من كتاباتهم بغير حدود من أمثال مصطفى عبد الرازق وأبو العلا عفيفى وأحمد فؤاد الأهوانى ونجيب بلدى وعثمان أمين وعلى سامى النشار ويوسف كرم ومصطفى حلمى وزكريا ابراهيم ، ومنهم من يعيش بيننا بحيث يقدمون لنا انتاجاً فلسفياً وفكرياً يعيش فى عقولنا ووجداننا .

ويقينى أن من يحاول تخطى هؤلاء الأعلام الكبار فغرضه ضائع عبثاً . لقد قاموا بنقل مصر من حياة الظلام إلى حياة النور . ساهموا مساهمة لا حد لها فى مجال التنوير الفكرى والثقافى والفلسفى . حملوا مصابيح الهدى فى كل أرجاء عالمنا العربى بعد أن كانت حياة هذا العالم تعد جهلاً على جهل ولكن أكثرهم لا يعلمون .

ومن أعلامنا العظام . من مفكرينا الشوامخ . الأستاذ الدكتور توفيق الطويل والذى يعد مفكراً عظيماً بكل ما تحمله كلمة الفكر فى معانٍ سامية ، وكلمة العظمة من مدلولات رائعة ، كما أنه يعد ــ كما سنوضح فيما بعد ــ رائداً للفلسفة الخلقية فى عالمنا العربى المعاصر . فإذا ذكرنا مجال الفلسفة الخلقية فلابد أن نذكر معها توفيق الطويل . وإذا ذكر توفيق الطويل ، فإن إسمه لابد أن يقترن فى الاذهان بمباحث الفلسفة الخلقية وما أعمقها وأصعبها .

ولابد أن أذكر للقراء الاعزاء أن الكتابة عن الدكتور توفيق الطويل تعد أمراً عسيراً لأسباب عديدة من بينها أن مفكرنا لم يكتب سيرته الذاتية ، بالإضافة إلى تنوع مجالات اهتماماته الفلسفية . لقد كتب فى مجال الفلسفة الحديثة والمعاصرة . وبحث فى مجال الفلسفة الخلقية طوال عصورها بحثاً غاية فى



الدقة والعمق . وترك لنا العديد من المؤلفات فى مجال الفلسفة العربية وخاصة ما تعلق منها بتاريخ العلوم عند العرب . وحلل تحليلاً مستفيضاً جوانب فكرنا الإسلامى المعاصر . هذا كله بالإضافة إلى نشاطه الفكرى الملحوظ من خلال العديد من المؤسسات الثقافية والفكرية والعلمية لمجمع اللغة العربية والمجلس الأعلى للثقافة والمركز القومى للعلوم الاجتماعية والجنائية . وهو قبل ذلك كله يعد أستاذاً للفلسفة فى أعرق قسم من أقسام الفلسفة فى جامعاتنا المصرية .

الرجل إذن نادراً ما يتحدث عن نفسه . إنه يؤثر الصمت ويترك للآخرين الحديث عنه مع ما فى هذا الأمر صعوبة كما قلت . ولكننى رغم ذلك كله سأحاول الاقتراب من حياة توفيق الطويل وعالمه الفكرى مستعيناً فى ذلك بأمور محددة من بينها أننى تتلمذت على يديه منذ أكثر من ربع قرن من الزمان أيام كنت طالباً بقسم الفلسفة بآداب القاهرة ودرست كل ما كتب وعقدت معه أكثر من حوار تم نشر بعضه على صفحات جرائدنا اليومية . وكم كان وحتى أيامنا هذه يمد لى يد العون الفكرى مشجعاً لى ومتابعاً لكل ما أكتب . إننى قريب منه إذن وهذا سيزودنى بالعديد من الأدوات التى تساعدنى على الكتابة عنه .

وكم كنت حريصاً على أن أذكر الرجل وأفكاره حينما وُجهه إلىّ سؤال هو : مَنْ وراء أفكارى ؟ حريصاً على أن أهدى إليه كتابى : المنهج النقدى فى فلسفة ابن رشد ، اعترافاً بدوره الخلاق فى إثراء حياتنا الفكرية . حريصاً على أن أتعاون معه واستفيد من علمه الفياض خلال عملنا باللجان العلمية والفلسفية .

لقد ولد الدكتور توفيق الطويل بحى بولاق بالقاهرة عام ١٩١٢ . وبدأ دراسته كما هى عادة أبناء الريف بكتاب القرية . وهى قرية تابعة لمحافظة البحيرة حيث كان يعمل والده . لقد بدأت دراسته عام ١٩١٨ . وكان فقيه الكتاب حريصاً على أن يحتفظ بوجوده فى الكتاب لأنه كغيره من أبناء الطبقة المتوسطة فى مصر فى تلك الفترة ، كان يقدم له كل عام غذاء من الفطير وعسل النحل . ثم يضيف إلى ذلك شيئاً يتميز به عن غيره ، وهو اعطاء الشيخ ، شيخ الكتاب ، قرش صاغ كل أسبوع . من أجل هذا كان شيخ الكتاب يحاول منع والد أستاذنا توفيق الطويل ، من التفكير فى إدخاله المدرسة الابتدائية التى كانت موجودة بالقرية . ولكن توفيق الطويل سرعان ما التحق بالمدرسة الإبتدائية وفوجىء شيخ الكتاب بذلك وأسف عليه وكان ذلك فى عام ١٩٢٠

ومن المفارقات الغربية أن مدرس اللغة العربية فى المدرسة كان أكثر المدرسين سوء ظن بتوفيق الطويل وحاول أن يقنع ناظر المدرسة بحرمانه من دخول امتحان الشهادة الابتدائية خوفاً على مستوى نتيجة المدرسة ولكن توفيق الطويل تقدم للامتحان واجتازه بنجاح . وتشاء الأقدار أو المفارقات كما قلت أن يقوم الدكتور توفيق الطويل بعد تخرجه من الآداب عام ١٩٣٤ بتأليف بعض الكتب وترجمة بعض المؤلفات الانجليزية ثم يرسلها إلى مدرس اللغة العربية والذى كان قد نقل إلى مدرسة عباس الابتدائية بحى السبتية بالقاهرة وقد أدهش هذا المدرس

أن يكون توفيق الطويل صاحب هذا العمل تأليفاً وترجمة ويكتب له خطاباً يقول فى أوله : إلى كبير الكتاب وزعيم الأدباء . لقد أخبرنى توفيق الطويل منذ أيام قليلة . بهذه الرواية قائلاً : لاشك ما أضحكنى هذا . ولو عاش هذا المدرس إلى اليوم لعرف أن مجمع اللغة العربية قد رشحنى بغير علمى ودخلت فى انتخاب سرى مع أحد عشر عضواً من أعلام الفكر فى مصر وكنت الوحيد الذى نجح عضواً به .

أما المرحلة الثانوية فقد قضاها توفيق الطويل بمدرسة الأمير فاروق الثانوية روض

الفرج الآن) . لقد التحق بهذه المدرسة عام ١٩٢٥ وقضى بها خمس سنوات بالقسم الأدبي . وكان مصدر نشاط ملحوظ فى الجمعيات الأدبية بتلك المدرسة وأنشأ جمعية للخطابة انضم إليها الكثير من الكلاب .

وفى أكتوبر عام ١٩٣٠ التحق الدكتور توفيق الطويل بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة . وكان مثالاً يحتذى فى علمه ونشاطه . لقد أنشأ جمعية للبحث والمناظرة ضمت طلاباً فى كليات عديدة وتحت إشراف هذه الجمعية تم عقد العديد من المناظرات الفكرية فى جمعية الشبان المسلمين وجمعية الشبان المسيحية ونقابة المعلمين وقاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة . وكثيراً ما قام توفيق الطويل أيام كان معيداً بالكلية ومشرفاً على جمعية البحث والمناظرة بتوجيه الدعوة إلى كبار المفكرين والأدباء من بينهم طه حسين وأحمد أمين وتوفيق دياب وسلامه موسى وعباس العقاد وعبد الرحمن الرافعى واسماعيل مظهر والأنسة مى وابراهيم مدكور وغيرهم كثيرين وذلك لإلقاء العديد من المحاضرات . لقد حدثنى توفيق الطويل قائلاً : لم يكن أحد منهم يتردد فى قبول الدعوة التى كنت كثيراً ما أوجهها إليهم تليفونياً وكانت القاعة التى تلقى فيها المحاضرات تزدحم بحشد كبير من المستمعين .

لقد كان توفيق الطويل أثناء طلب العلم شعلة نشاط . لقد اشترك ، بالاضافة إلى ما سبق أن ذكرناه ، مع بعض زملائه فى كليات عديدة فى القيام بمشروع عيد الوطن الاقتصادى والذى سمى بعد ذلك بعيد الاستقلال الاقتصادى وكان هدفه الدعوة للصناعة المصرية ومشروعاتها . ومن مجموعة الطلبة الذين كانوا يقومون بمشروع عيد الوطن الاقتصادى ، ألف الدكتور عبد الرزاق السنهورى جمعية الشباب المصريين ووضع قانونها وحدد أهدافها ، وكان السنهورى صديقاً لمحمود فهمى النقراشى الذى ترك الوفد مع أحمد ماهر فى ذلك الوقت وألف حزب السعديين . وقد استدعى النحاس باشا ، عبد الرزاق السنهورى وطلب إليه حل الجمعية مخافة أن تعمل لمصلحة النقراشى .

إن هذا النشاط الذى قام به توفيق الطويل سواء أثناء الدراسة أو بعدها بقليل لم يمنعه من مواصلة الدراسة والتدرج فى التفوق . إنه كان فى مستوى متوسط فى المرحلة الابتدائية ، وفوق المتوسط فى المرحلة الثانوية ، فإن المستوى قد ارتفع فى الجامعة وظهر التفوق واضحاً بارزاً فى مرحلة الماجستير وكان موضوع رسالته للماجستير : التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى . وموضوع رسالته للدكتوراه الأحلام ـ دراسة مقارنة مع ترجمة كتاب علم الغيب فى العالم القديم لا يشرون . أما التفوق فى أعلى وأسمى صوره فقد ظهر من خلال العديد من أعماله العلمية تأليفاً وتحقيقاً وترجمة .

الواقع أن حياة الدكتور توفيق الطويل حتى فى مراحلها الأولى فى المدرسة الثانوية والمرحلة الجامعية تعد نبراساً وضياء منيراً وهاجاً . وما أحوج شبابنا فى هذه الأيام ، الشباب الذى يعبر عن جيل الضياع ، جيل التفاهة الفكرية ، جيل التليفزيون وما يؤدى اليه من تخلف ذهنى وقصور عقلى ، أقول ما أحوج شبابنا إلى أن يستفيد من جيل عظماء المفكرين المصريين ومن بينهم أستاذنا توفيق الطويل . لقد أخبرنى فى العديد من اللقاءات التى تمت بيننا سواء بمنزله أو خلال عملنا المشترك بالعديد من اللجان العلمية والثقافية والفكرية ، إنه كان شغوفاً بالفلسفة منذ سنواته الأولى بالتعليم الثانوى . لقد كتب فى مجلة الطلبة بالمرحلة الثانوية العديد فى المقالات ومن بينها مقالة عن أفلاطون تعد ثمرة لا طلاعه الخاص .

لقد كان يستعير الكتب من دار الكتب فلا يلبث الكتاب معه أكثر من ليلة أو ليلتين على الأكثر . لقد كان منذ السنة الأولى بالتعليم الثانوى حريصاً على قراءة مؤلفات العديد من المفكرين والأدباء من أمثال المنفلوطى والمازنى وطه حسين والعقاد وزكى مبارك وسلامة موسى وأحمد حسن الزيات . وبدأ بعد مرحلة البكالوريا يكتب نقداً لاثنين من الأدباء هما المنفلوطى والمازنى . وكان يظن أن النقد إنما هو مجرد الهجوم واستعراض العضلات . وإذا كان نقده للمنفلوطى لم ينشر بعد ، فإن نقده للمازنى قد نشر فى مجلة النهضة الفكرية ، وقد أدرك بعد ذلك حقيقة النقد كما ينبغى أن يكون النقد ، وأنه لا يعنى مجرد الهجوم ، بل ابراز المزايا والعيوب لقد بدأ بنشر نقده للمازنى فى نهاية السنة الأولى بكلية الآداب فى مجلة النهضة الفكرية التى أشرنا إليها ، وهى مجلة أنشأها الدكتور محمد غلاب أستاذ الفلسفة فى الأزهر .

والدكتور محمد غلاب كان قد سافر إلى فرنسا وحصل على الدكتوراه فى جامعة ليون فى موضوع الفن عند الفراعنة وحين عاد أراد أن يعين مدرساً فى قسم الفلسفة بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة فلم يأذن بهذا طه حسين ، فما كان من الدكتور غلاب إلا أن أنشأ مجلة النهضة الفكرية وافتتح باباً دائماً بها فى نقد الدكتور طه حسين وقد أرسل توفيق الطويل الطالب بكلية الآداب وقتها ، مجموعة من المقالات فى نقد المازنى وقد رحب بنشرها الدكتور محمد غلاب . ولكن توفيق الطويل نجده بعد ذلك يرسل أربع مقالات تحت عنوان سرقات المازنى . لقد اكتشف السرقات فى كتاب الكاتب الأمريكى الساخر مارك توين ، كتاب المغفلون فى الخارج بعد أن قرأه بالانجليزية لقد تبين له أن الكثير من نكات المازنى فى كتابه رحلة الحجاز خاصة ، منقولة من كتاب مارك توين وكان فى مقالاته الأربع عن المازنى ينشر نصوص مارك توين بعد ترجمتها وفى مقابلها نكات المازنى والتى يدعى أنها من ابداعه . وقد ذكر المازنى بعد ذلك للدكتور توفيق الطويل أنها توارد خواطر وزاد على ذلك فقال : كثيراً ما يحدث فى كثرة قراءاتى فى الانجليزية أن تعلق نصوص بخاطرى وعند الكتابة تجرى على قلمى دون أن أشعر أنها ليست من ابداعى . وكان السبب فى حرص المازنى على القول بأنها توارد خواطر ، أن توفيق الطويل كان قد ذكر فى المقالات النقدية التى أشرنا إليها أنها لا يمكن أن تكون توارد خواطر لأنها أحيانا تعد نقلاً حرفياً .

والواقع أننا نجد العديد من الاهتمامات الأدبية لدى توفيق الطويل منذ كان طالبا بالمرحلة الثانوية والمرحلة الجامعية . وكما كان مهتماً بالمازنى فكان أيضاً مهتماً بالعقاد . وحينما فكر بعض أصدقاء العقاد فى تكريمه بمناسبة صدور احدى دواوينه الشعرية ، كان توفيق الطويل وكان أيامها طالباً فى قسم الفلسفة ، سكرتير اللجنة التى تعد للاحتفال بالعقاد ، هذا الاحتفال الذى لم يتم لأن الحكومة وقتها لم تسمح بإقامته لأسباب قد لا يتسع نطاق المقالة لذكرها . وقد زار توفيق الطويل بعد ذلك ، عباس العقاد وكان مع توفيق الطويل صديقه حافظ

جلال الذى كان وقتها طالباً بكلية الحقوق وقد قال العقاد لتوفيق الطويل أثناء زيارته : أما عن الحفلة فكأنها أقيمت فعلاً وحقيقة أن الحكومة لن تسمح بإقامتها ولا تعرض نفسك للخطر . كما ذكر العقاد خلال الزيارة موضوع نقد توفيق الطويل للمازنى واعجابه بهذا النقد ، كما أثنى العقاد على المازنى ثناء كبيراً وقال إننا لا نجد فى مصر من يفوقه فى الترجمة .

هذا النشاط الفكرى لتوفيق الطويل يعد قليلاً إذا قارناه بنشاطه بعد التخرج وحتى الآن . لقد كنت حريصاً من جانبى أثناء رئاستى لقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة على أن يقوم القسم بترشيحه للحصول على جائزة الدولة التقديرية اعترافاً بفضله ومساهماته الفكرية التى لا حد لها .

وقبل أن نشير مجرد إشارة إلى بعض مؤلفاته أود أن أذكر أن أستاذنا الدكتور توفيق الطويل يشغل حالياً العديد من المناصب العلمية . فهو أستاذ للفلسفة غير متفرغ بكلية الآداب جامعة القاهرة وعضو بمجمع اللغة العربية بالقاهرة . وداخل هذا المجمع ، مجمع الخالدين يعد مقرراً للجنة الفلسفة والاجتماع وعضواً بلجنة ألفاظ الحضارة . وعضو بشعبة الثقافة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والآداب والاعلام بالمجالس القومية المتخصصة . وعضو بلجنة الفلسفة والاجتماع بالمجلس الأعلى للثقافة .

لقد قضى الدكتور توفيق الطويل أكثر من أربعين عاماً من عمره المديد فى تدريس الفلسفة بفروعها المختلفة وتاريخها قديماً ووسيطاً وحديثاً وذلك فى العديد من الجامعات المصرية كجامعة القاهرة وجامعة الاسكندرية وجامعة عين شمس ، والجامعات العربية كالجامعة الليبية وجامعة الكويت وجامعة بغداد وجامعة البصرة وجامعة قطر وألقى الكثير من المحاضرات العامة والندوات فى كل هذه الجامعات سواء كان معاراً لفترة طويلة ، أو كان أستاذاً زائراً لفترة من الوقت . ومازال حتى الآن يقوم بتدريس الفلسفة ويقبل على سماع محاضراته آلاف الطلاب كما شارك مشاركة فعالة وإيجابية فى العديد من المؤتمرات . ومن بينها مؤتمر عن التعليم الجامعى عقد بإحدى البلدان العربية ، ومؤتمر عن الفكر الغربى فى مائة عام الأخيرة وقد قام فيه بحثاً بعنوان : الفكر الديني الإسلامى فى مائة العام الأخيرة وقد قامت بنشره الجامعة الأمريكية فى بيروت كما أعيد نشره بالقاهرة .

لقد أسهم فى اعداد المعجم الفلسفى وإخراجه ومراجعته . واعداد ومراجعة الجزء الأول من معجم أعلام الفلسفة الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة . وينشر بين الحين والحين مقالات عن مشكلاتنا الفكرية والاجتماعية . والقارىء لهذه المقالات يشعر فى أعماقه بأن الدكتور توفيق الطويل ينعى أبناء الجيل الحالى جريه وراء القشور وعدم التزامه بالجد والكفاح والعمل على النحو الذى نجده عند أبناء الأجيال الماضية .

أما عن مؤلفاته وترجماته وتحقيقاته فإنها تعد آية فى الدقة والروعة . لقد بذل فيها جهداً ، وجهداً كبيراً يندر وجوده لقد فتحت أمام الباحثين آفاقاً جديدة وكشفت لهم عن عوالم لم يكن بإمكانهم التعرف عليها إلا بفضل توفيق الطويل . وأذكر من مؤلفاته على سبيل المثال لا الحصر ، أسس الفلسفة وقد أهداه إلى زوجته ، وفلسفة الأخلاق وقد أهداه إلى ابنه حسام وابنته منى ، ومذهب المنفعة العامة فى فلسفة الأخلاق ، والفلسفة فى مسارها التاريخى ، وجون ستيوارت مل ، وقصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وقصه الكفاح بين روما وقرطاجنة ، والعرب والعلم فى عصر الإسلام الذهبى ، والتصوف فى مصر فى العصر العثمانى ، والشعرانى إمام التصوف فى عصره ، والتنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام ، وفى تراثنا العربى والإسلامى وقد صدر هذا الكتاب منذ شهور قليلة .

ومن ترجماته الرائعة والتى تعد آية فى الدقة ، القسم الخاص بالفلسفة والإلهيات فى كتاب تراث الإسلام ، وكتاب علم الغيب فى العالم القديم لمؤلفه شيشرون ، والمجمل فى تاريخ علم الأخلاق لمؤلفه هنرى سد جويك ، والفصل الخاص بافلاطون والأكاديمية فى كتاب تاريخ العلم لمؤلفه جورج سارتون .

ومن تحقيقاته الجزء الخاص بالمخلوق والجزء الخاص بالتوليد فى كتاب المغنى للقاضى عبد الجبار المعتزلى .

يضاف إلى ذلك أننا نجد العديد من البحوث المطولة والتى تعد دراسات أكاديمية رفيعة المستوى . لقد نشرت هذه البحوث فى العديد من المجلات والدوريات والكتب التذكارية سواء فى مصر أو فى غيرها من بلدان العالم العربى . وتعد هذه البحوث أيضاً معبرة عن الاحاطة الشاملة بموضوع البحث والتأمل العميق والنظرة الثاقبة . ومن بين تلك البحوث والدراسات ، العقليون والتجريبيون فى فلسفة الأخلاق ، وفلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربى ، وبين لغة الأدب ولغة العلم وهو البحث الذى نوقش منذ شهور قليلة فى مؤتمر مجمع اللغة العربية وأثار مناقشات عديدة بين الدارسين والمهتمين بهذا المجال . ولا أكون مبالغاً إذا قلت إن هذا البحث يعد من أعظم بحوث توفيق الطويل وأعمقها فى السنوات الأخيرة ، وخصائص التفكير العلمى بين تراث العرب وتراث الغربيين ، والترجمة ونقل الثقافات الدخيلة إلى تراثنا العربى الإسلامى ، ومشكلة العلوم الاجتماعية أنها ليست علوماً ، ولقطات علمية من تاريخ الطب العربى ، والقيم العليا فى فلسفة الأخلاق .

والواقع أننا نجد أنفسنا أمام كم هائل من الانتاج العلمى والفكرى . كم لا نجد فيه سطراً واحداً إلا وكان معبراً عن أن أستاذنا توفيق الطويل يقدس أهمية الكلمة ويدرك مدى أثرها ويحترم الفكر وخصائصه ويقدس العقل بغير حدود ويضيف إليه الوجدان الذى يعد معبراً عن سمو النفس ونبل المشاعر . لقد أخضع الدكتور توفيق الطويل حياته لنظام دقيق . إنه يدرك أهمية كل دقيقة فى حياة الإنسان . كنا ونحن طلاباً بقسم الفلسفة نقول عنه إنه كالفيلسوف الألمانى كانت Kant فى دقة مواعيده واخضاع حياته للنظام الصارم .

لا أذكر أنه تأخر ولو لدقائق معدودات عن حضور محاضراته التى كان يلقيها علينا فى مجال الفلسفة العامة ، ومجال فلسفة الأخلاق . ليت شبابنا يتعلم منه احترام الوقت وتقديس العمل .

وإذا كنا نجد العديد من المؤلفات التى تركها لنا الدكتور توفيق الطويل والتى لا يستغنى عنها أى مشتغل بالفلسفة أو بتاريخ العلم من قريب أو من بعيد ، فإن على رأس تلك المؤلفات ، ما خصصه أستاذنا للبحث

فى مجال الفلسفة الخلقية . إنه رائد الفلسفة الخلقية فى عالمنا العربى المعاصر . إنه الدليل والمرشد والمرجع فى كـل مـا يتعلق بهـذا المجـال . ولا أشـك من جـانبى فى أن الباحثين فى هذا المجال لن يكون بإمكانهم تخطى هذه المؤلفات لقد شق الطريق لنا وأزال الصخور والأشواك التى كانت تكتنف هذا المجال . وأكثر الباحثين فى هذا المجال حتى أيامنا هذه قد صعدوا فوق أكتافه حين قيامهم بدراسة هذه المشكلة أو تلك من المشكلات الخلقية طوال عصور الفلسفة قديمها وحديثها . وعلى القراء الاعزاء أن يتأملوا بدقة ما كتبه أستاذنا توفيق الطويل فى هذا المجال منذ ما يقرب من نصف قرن من الزمان وحتى أيامنا هذه . إن كتاباته تكشف عن عمق النـظرة وصـدق الإحسـاس ، والاتجاه النقدى ، وضرورة التمسك بالقيم والمثل العليا . إنـه يكتب بعبارات مشـرقة وضاءة تجمع بين الدقـة الفلسفية والسمـو الأدبى الذى يهز أعماق النفوس هزاً ويدرك أرض اللا أخلاقية دكاً . إن توفيق الطويل ينظر إلى الإنسان من منظور خلقى . استمع إليه يقول فى آخر سطور كتابه الممتاز «فلسفة الأخلاق ـــ نشأتها وتطورها (ص ٥٢١) :

فما أصدق أن يقال إن الإنسان هو الكائن الأخلاقى الوحيـد لأنه ـــ من بـين سـائـر الكائنات ـــ هو وحده الذى يمكن أن يضيق بواقعه ، ويتطلع جاداً واعياً إلى ما ينبغى أن تكون عليه حياته . وهو وحده الذى يخطط لمستقبله ، وبذلك كان من الحق أن يقال إلى الإنسان لا يكون إنساناً ـــ مميزاً عن سائر الكائنات ـــ بغير مثل أعلى يدين له بالولاء .

إننى من جانبى إذا كنت اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن الألم هو جوهر الوجود وأن الموت هو ما ينبغى أن يسعى إليه الإنسان تخلصاً من هذا العالم الذى يسوده الشر والظلم ، وأن التشاؤم وليس التفاؤل هو سر الوجود وأساسه ، إلا أننى - كما قلت - لا أملك إلا أنظر بعينى الاعجاب والتقديـر إلى آراء مفكرنا توفيق الطويل ووجهات نظره . وكم تعلمنـا منـه تقـديـر الجـانب النقـدى وأن الإنسـان لا يصح أن يكـون مجـرد متـابـع للأخرين ومقلد لهم ، لإخراج عن مملكة الإنسان كما ينبغى أن يكون الإنسان فى كل زمان وكل مكـان . إن مفكرن يـدعوا إلى مـا ينبغى أن يكون ولا يقف عنـد مـا هـو كائن . يطبق على حياته ما يرتضيه التنزاماً تاماً بما يدعونا إليه . ولعمرى أن هذا يعد أسمى مراحل الصدق والإتساق .

ومن الأشياء التى تلفت النظر وتدعو إلى احترام وتقدير استاذنا توفيق الطويل فيما يتعلق بإنتاجه الفكرى ، أن الرجل كـان حريصاً على أن تكون انجـازاته فى مجـال التـأليف والتحقيق والترجـمـة فى مجـالات جديدة غـير مطروقـه . لم يكن الهـدف فى انجازاته مثلاً أن تكون مجرد كتب ومذكرات للطلاب كتلك التى نجـدهـا عـنـد أشبـاه الأستاذة الذين أنساقوا وراء محنة ما يسمى بالكتاب الجامعى الذى يعد مأساة العصر ، وملهـاة التعليم الجـامعى . إن مؤلفـات مفكرنا توفيق الطويل تعد فتحاً جديداً فى عالم الفلسفـة والأخلاق . لقـد تصـدى للبحث والتحليل والتأليف فى مجالات تعد مجالات بكر . ألم أقل لكم أيها القراء الأعزاء إن يعد أستـاذاً ولا يعد من هؤلاء الـذين تحسبهم أساتذة وما هم بأستاذة ، بل هم كما قلت وأقول دواماً أشباه أساتذة . إنه إذا كان كان قد تدرج القـاهرة ، وأستـاذ لكرسى علم الاخلاق ورئيس لقسم الدراسات الفلسفية والنفسيـة ووكيـل لكليـة الأداب جـامعـة القاهرة ، فإننى أشهد بـأنه لم يفـرض على طلابه كتاباً معيناً محدداً ، أى كتاباً مقرراً ، لأنـه يؤمن إيمـانـاً لاحـد لـه بـأن تكـوين الشخصيـة العلمية للطالب الجامعى إنما تتمثـل فى الاطـلاع المستمـر والقـراءة الغزيرة .

إن هـذا كان شيئاً متـوقعـاً من تـوفيق الطويل . نعم كـان شيئاً منـتظراً ومرتقباً منه . لقد رأيناه فى سنوات دراسته الأولى ابتداء من المرحلة الابتدائية ومروراً بالمرحلة الثانوية وانتهاء بمرحلة الجامعة حريصاً على أن يقرأ قراءة متأنية فاحصة بحيث مكنتـه القراءة من التأليف فى مرحلة مبكرة وأيضاً ساعده اطلاعه الواسع على المراجع الأجنبية على الاهتمام اهتماماً كبيراً بالترجمة حتى قبل حصوله الماجستير . وكم يحرص على ذلك فى تـوجيهه لـطلابه وطـالبـاته بـالـدراسات العليا .

وإذا كان الدكتور توفيق الطويل قد اهتم اهتماماً لا حد له بمجال الفلسفة الخلقية ، فإنه قد اهتم اهتماماً كبيراً بتـاريخ العلوم عنـد العرب وفكـرنا الفلسفى الإسـلامى العربى . لقد بذل فى سبيل ذلـك جهداً ، وجهداً كبيراً ضخماً . وقد سبق أن أشرت إلى كتـابـه : «العـرب والعلم فى العصر الإسلامى الذهبى» ، وكتـابه «فى تـراثنـا العـربى الإسلامى» وكتـابـه عن الأحلام وكتـابه عن التصوف فى مصـر فى العصر العثمـانى وكتابـه عن التنبؤ بـالغيب عند مفكـرى الإسلام . إننـا من خـلال هـذه الكتب وغيرها نجـد العديـد من النظرات الثاقبة . ومن بينها ضرورة التنبيه إلى بعض الخرافات التى نجدها عنـد بعض المدعين للتصوف وقيامهم بالتمرد على الدين باسم التصـوف بل التهـاون فى فـرائض الـدين والاستخفاف بأوامره ونواهيه . ويذكـر لنا أمثلة عديدة موجودة فى المصادر الصوفية ككتـاب الطبقـات الكبـرى ومن بينهـا أن ابراهيم العريان كان يصعد إلى منبر المسجد عارياً ويخطب فى الناس قـائلاً : السلطان ودمياط وباب اللوق وبين الصورين وجامع طولون والحمد لله رب العالمين . وأيضاً أن يظل الشيخ تاج الدين الذاكر بوضوء واحد سبعة أيام امتدت أواخر عمره إلى أحد عشر يـومـاً . . إلى آخـر هـذه الخـرافـات والخـزعبلات . (كتـاب الشعـرانى لتـوفيق الطويل ص ١٠) .

ومن بـين تلك النظرات الثـاقبـة أيضـاً التنبيه إلى أخطاء القول بأن القرآن الكريم قد تنبأ بجميع مخترعات العلم ومكتشفاته . وهذا قول نجده عند الكواكبى ومحمد عبده وفريد وجدى والدكتور عبد العزيز بـاشا إسماعيل وغيرهم من المعاصرين فى مصر . لقد نبهنا توفيق الطويـل إلى أخطاء هؤلاء حين قال فى كتابه التنبؤ بالغيب عند مفكرى الإسلام (ص ٣٥) : إن الرأى عندنا أن محاولاتهم للبرهنة على أن كل ما يجدُّ فى مجال العلم ، متضمن فى نصـوص القـرآن ، إخراج للدين فى نطاقـة واسراف قـد يضر ولا يفيـد لأن حقائق الـدين ثابتـه لا تتغير وحقـائق العلم تتطور مـع الزمـان وتتغير بتقديم النظر العقلى وترقى منهج البحث العلمى . فإذا كنا سنربط الدين بالعلم كان معنى هذا أن تتغير المعانى التى تحملها آياته تبعاً لتغير النظريات التى ينتهى إليها البحث العلمى .

إننا نجد فى أقوال الدكتور توفيق الطويل دعـوة إلى التسـامـح ، دعـوة إلى نبـذ الكراهية ، دعوة إلى الحب . دعوة إلى نبذ الصراعات والاحقـاد وطرحهـا جـانبـاً . وليرجع القارىء على سبيل المثال إلى كتابه

قصة الصراع بين الدين والفلسفة وقصة الاضطهاد والدينى لقد قال توفيق الطويل أثناء حوار أجرته معه بجريدة الأهرام السيدة سلوى العنانى فى مايو عام ١٩٨٠ : إن مسيرة التاريخ الإنسان حافلة بنماذج الكفاح البطولى التى ما كان لها من سلاح حقيقى سوى الحب . وفى ظل نزعه الحب يتجه التشريع الدولى والأممى إلى إشاعة المساواة فى الحقوق والواجبات المتبادلة بين الأفراد من ناحية وبين الأمم من ناحية أخرى . إن الحب يعلو بنا فوق نزعاتنا البهيمية ويسمو على صغائر الكراهية والحقد ويجعلنا نحاول أن نحاكى الله فى صفاته الحسنى على قدر ما تسمح طبيعتنا البشرية .

أين نحن الآن من هذه النصائح والوصايا الذهبية لأستاذنا توفيق الطويل . لقد تحول أكثرنا للأسف الشديد إلى ذئاب بشرية ، ينهش الواحد منهم لحم أخيه الإنسان ويقوم بامتصاص دمائه بطريقة ينزوى أمامها خجلاً أشد الحيوانات فتكاً بالإنسان . لقد تحولت كلماتنا إلى خناجر أشد فتكاً فى قنابل النابالم . لقد انتشرت هذه الظاهرة للأسف حتى بين المفترض فيهم أنهم من المثقفين طلاب البحث والعلم وإن كان أكثرهم لا يعلمون . إن كلمة مسمومة قد تقضى على إنسان شريف بطريقة أشد قتلاً وإيلاماً من وسائل مادية أعدت للتخريب والدمار . هذا ما أقول به . هذه ملتى وهذا اعتقادى وليعذرنى أستاذى توفيق الطويل فى نظرتى هذه للوجود وللواقع .

والواقع أن نزعة الحب الأصلية عند الدكتور توفيق الطويل لا تعد مجرد دعوة نظرية فى جانبه بل قد تحولت لديه إلى جانب تطبيقى وأسلوب فى الحياة . تحولت إلى رعاية وعناية بزملائه وطلابه الذين يمثلون هذا الجيل أو الجيل الذى سبقه . لن أنسى نصحه لى بالتقدم لجائزة الدولة فى الفلسفة وقد حصلت عليها حين استجبت لنصحه مؤخراً ومنذ أعوام قليلة عن : كتابى الميتافيزيقا فى فلسفة ابن طفيل . أفخر باقتراحه بمنحى جائزة الدولة التقديرية مع أساتذة وزملاء لى وذلك بعد ساعات قليلة من منحة جائزة الدولة التقديرية فى العلوم الاجتماعية . أشهد برعايته العلمية للعديد من الطلاب والطالبات والزملاء داخل الجامعة وخارجها ومن بينهن الزميلة الدكتورة زينب الخضيرى إبنة أستاذنا المرحوم محمود الخضيرى ، ومن يسد أن طريق البحث فى خطواته الأولى كالباحثة رجاء أحمد على ، وغيرهن وغيرهم كثيرون وكثيرات . أعتز بنظرته التى لا تخلو من اعجاب وتقدير وثناء إلى توأم روحى وصديق عمرى الدكتور عبد الغفار مكاوى وقد جمع كتوفيق الطويل بين الفلسفة والأدب . أشهد بتقديره البالغ وثنائه الكبير على الزميلين الدكتور محمود زيدان والدكتور محمود صبحى كأستاذين عظيمين للفلسفة بالاسكندرية ، والزميل الدكتور محمود رجب بآداب القاهرة ، وأستاذنا الجليل الدكتور فؤاد زكريا بجامعة الكويت . . . إلى آخر الاساتذة والزملاء والأصدقاء .

وإذا كان الشيخ مصطفى عبد الرازق الذى نعيش الآن فى ذكرى مرور قرن من الزمان على مولده ، قد قال منذ أربعين عاماً عن توفيق الطويل فى مقدمته لكتابه الأحلام : الأستاذ توفيق الطويل أعرفه منذ كان طالباً بجامعة فؤاد ممتازاً بوداعته وعقله وحيائه ، يرى ساكن الاوصال خافت الصوت عاكفاً على الدرس ، فإذا كتب كان أديباً وإذا تكلم كان خطيباً وكان يعده للتأثير الخطابى : صوت خلاب وسمت جذاب وذكاء وثاب . إذا كان مصطفى عبد الرازق قد قال ذلك فى عام ١٩٤٥ أى منذ أربعين عاماً ، فإن استاذنا توفيق الطويل اعترافاً منه بالفضل لأستاذه يكتب عنه فى عام ١٩٨٢ دراسة مطوله فى الكتاب التذكارى عن الشيخ الأكبر مصطفى عبد الرازق وفى بعض سطورها يقول توفيق الطويل (ص ـ١٨) : لشيخنا فى نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام مذهب أصيل لم يسبق إليه .

فكان بهذا صاحب اتجاه فكرى أصيل مبتكر دعا إليه فى وقت شاع فيه الاستخفاف بالفكر الفلسفى الإسلامى بين دراسيه من مستشرقين وعرب . . . ومن هنا ترك مدرسة تتبنى مذهبه وتحرص على إذاعة فى كل مناسبة اتيحت لها .

والواقع أننا نجد ثناء لاحد له على مفكرنا توفيق الطويل فى جانب كثير من الرواد والباحثين وليرجع القارىء إلى وقائع جلسة استقبال الدكتور توفيق الطويل عضواً بمجمع اللغة العربية . لقد جاء فى كلمة الدكتور إبراهيم مدكور رئيس مجمع اللغة العربية ما يلى لقد عرفت الزميل توفيق الطويل منذ أربعين سنة أو يزيد فى يوم أن لقيته بكلية الاداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٧ م . وأشهدكم أن توفيق الطويل الذى عرفته فى ذلك التاريخ هو نفسه توفيق الطويل الذى نستقبله اليوم : أدب جم ، تواضع تام ، تفكير واضح ، روية ، وخلق سمح . ألف الصمت ، لا يتكلم إلا بحساب وقدر .

أما كلمة الاستقبال فقد ألقاها الأستاذ بدر الدين أبو غازى . وهى كلمة ضافية قيمة ممتازة وقد جاء فيها الأستاذ بدر الدين أبو غازى رحمه الله برحمته الواسعة : إن استقبالنا للأستاذ الدكتور توفيق الطويل ليضفى علينا سعادة خاصة ، إذ نحظى بعضو جديد من رجال الفلاسفة الموفقين بين التخصص العلمى وبين المشاركة فى حياة مجتمعهم . كذلك كان شأنهم وكذلك أيضاً شأن زميلنا الجديد فهو خير خلف لسلفه من الأساتذة العظام الذين تواردوا على هذا المجمع . . . لقد اتخذت لنفسك من عطائك ونضج عقلك وذكاء قلبك مكانة فى حياتنا الفكرية لتضم جهدك إلى جهدهم وتسعى سعيهم الجاد النبيل و أنت أهل لهذا الجهد وذلك السعى .

وقد جاءت كلمة توفيق الطويل تعبيراً عن تواضعه الجم وإحساسه بالمسئولية الكبرى . إنه يقول : إن تبعات هذا الأختيار ينوء بحملها الصفوة الممتازة فى العلماء فكيف لمثلى - مع عجزى وقصورى - أن يقوم بعبء هذه التبعة .

بارك الله تعالى فى عمر أستاذنا توفيق الطويل وأمده بالصحة والحيوية والنشاط جزاء اخلاصه وشجاعته العلمية . إن من واجب أجيالنا الاستفادة من دروس مفكرنا المعاصر توفيق الطويل وما أكثرها وأعمقها من دروس . ومن صومعتى التى أقيم فيها متوحداً أتوجه بالتحية والثناء إلى مفكر من مفكرينا المعاصرين ، إلى علم من أعلامنا البارزين ، إلى باحث مدقق عاش حياته كلها للفكر ، إلى عظيم من عظمائنا الشوامخ . إنه المفكر الإنسان بكل ما تحمله كلمة الانسانية من معان . إنه الدكتور توفيق الطويل ◆

حياة جديدة للقصة القصيرة

للناقد الامريكي : ناثان جليك
ترجمة : حسن حسين شكرى

ما أن قرأ مارك توين نعيه فى إحدى الصحف حتى أبرق إلى رئيس تحريرها قائلاً : «لقد بالغتكم كثيراً فيا نشرتموه عن وفاتى» وفى هذا المقال يناقش الناقد الأدبى ناثان جليك النقطة نفسها بالنسبة للقصة القصيرة التى تردد القول بأنها فى دور الاحتضار ، أو أن المنية قد وافتها . ويقال اليوم أن جمهور قراء القصة القصيرة آخذ فى النمو ، فقد وصلت مجموعات عديدة من القصص القصيرة ، فى السنوات الثمانى الماضية إلى قائمة أفضل مبيعات الكتب رواجاً بما فى ذلك أعمال كتاب أساتذة مثل : يودورا ولتى ، والقاص الراحل جون شيفر ، كما وجد جيل جديد من المؤلفين أن القصة القصيرة هى أفضل الصور اعتدالاً ، وأنها عالم زاخر بإمكانات للرؤى يفوق إمكانات البناء المتوسع للرواية . ويرى كتاب مثل : آن بيتى وبوبى آن ماسون ، وريموند كارفر أن التحدى الماثل أمامهم هو مسألة ماذا سيبقى من قصصهم . ويقول بيتر تايلور الذى يطلق عليه لقب عميد كتاب القصة الأمريكية القصيرة : «إن القصة القصيرة بالنسبة للرواية بمنزلة القصيدة الغنائية بالنسبة للقصيدة الملحمية ؛ وأن كتابتها بإتقان وألمعية هى التى تحصرها فى مساحة محددة» .

وفى هذا المقال ، يستقصى الناقد ناثان جليك القصص الأمريكية القصيرة عبر قرنين من الزمان تقريباً ، ويناقش أسباب الإنبعاث الحالى لهذا الجنس الأدبى . وقد عمل جليك محرراً بمجلة ديالوج الأمريكية ونشر بها كثيراً من تعليقاته وكتاباته النقدية للأدب الأمريكى خلال عشرات السنين الأولى لصدورها ، كما نشرت أعماله فى كثير من المجلات والصحف .

[مجلة ديالوج الأمريكية ، العدد ١ ، سنة ١٩٨٧]

لعل أعظم تطور مذهل للفن الروائى الأمريكى فى العقد التاسع من هذا القرن ، هو انبعاث القصة القصيرة . فقد اضمحل خلال عقود السنين الثلاثة الماضية عدد المجلات التى عملت على ذيوع القصص القصيرة وازدياد جمهور قرائها إضمحلالاً شديداً ، وآثر ما بقى من هذه المجلات نشر الأعمال اللا روائية على الأعمال الروائية بصورة متزايدة . وعزف الناشرون ـ سوى قلة منهم ـ عن نشر مجموعات القصص القصيرة إلا إذا كان القاص روائياً أيضاً وله جمهور كبير من القراء بالفعل . وإن كان النقاد قد تحدثوا ذات يوم ، بأسىً أو بابتهاج عن «موت الرواية» ، فقد أعلنوا أيضاً فى

بدايات العقد الثامن من هذا القرن عن «موت القصة القصيرة» من حيث أنها جنس أدبي رائج على الأقل .

لكن ما أن انقضى ذلك العقد من الزمان حتى ثبت أن إعلان موت القصة القصيرة كان سابقاً لأوانه . فمازالت القصص القصيرة حية وبخير ، وتحظى بقدر كبير من الاستجابة والإعجاب من جمهرة النقاد والقراء على السواء . وكانت أولى الأمارات على انبعاث هذا الجنس الأدبي هو ما لقيته مجموعات القصص القصيرة من نجاح هائل في أواخر العقد الثامن من هذا القرن لكتاب محنكين مثل : جون شيفر ، ويودورا ولتي ، إلى جانب الأعمال الرائجة لأستاذ أدب الخيال العلمي المعاصر «راي براديبري» وأعمال مؤلف حكايات الرعب القوطي «ستيفن كنج» . وبلا مقدمات ، بدأت دور نشر كبرى في إصدار مجموعات قصص قصيرة متواضعة النجاح لكتاب شبان مغمورين نسبياً نذكر منهم : آن بيتي ، وريموند كارفر ، وبوبي آن ماسون على الرغم من أن أحداً منهم لم يسبق له نشر رواية . واليوم ، أخذ عدد أكثر من المجلات في نشر عدد كبير من القصص القصيرة لكتاب جدد ، ويلقى هؤلاء الكتاب اهتمام النقاد منذ عشر سنوات مضت .

ويبدو أن القصة القصيرة قد أصبحت كما كانت في التاريخ الأدبي الأمريكي على الدوام ، وسيلة متعددة البراعات ، زاخرة بالحيوية للتعبير عن اهتمامات وحالات نفسية وأساليب حياة جيل بعينه في فترة زمنية بعينها ، أو بعبارة أخرى ، أصبحت القصص القصيرة بمثابة «نشرات أخبار للحياة» كما تقول الناقدة سوزان مريت . لكننا لا نستطيع أن نقوم تقويماً كاملاً ما هو فريد في المحصول الحالي لأعمال الشداة الموهوبين دون النظر إلى أسلافهم .

لقد كانت القصص القصيرة جنساً رائجاً من الأدب بوجه خاص في أمريكا بداية القرن التاسع عشر ، يزود الأمة الفتية بقصص شعبي مُوَحَّد ، بأسلوب يظهر ملامح العالم الجديد وتناقضه مع العالم القديم . وقد عرضت قصتا الكاتب وشنطن إيرفنج "Rip Van Winkle" (ريب فان ونكل) ، و "The Legend of Sleepy Hollow" (خرافة الكهف) صورة ساحرة للريفي الأمريكي الصموت البريء المثابر تعد مختلفة حتى اليوم عما قدمه كتاب آخرون . ومن ناحية أخرى ، تبحث قصص ناثانيل هورثون مثل : "Young goodman Browm" (جودمان بران الصغير) ، و "The Minister's Black Viel" (قناع الكاهن الأسود) في المفهوم التطهري الصارم للخطيئة الأصلية ، وأعادت بحث المعتقدات المتوارثة عن الخير والشر ، وابتعدت شخصيات وصفت أنماطها في هذه القصص بأنها معذبة الفكر والسلوك ، من منظور يتفق مع نظريات علم النفس الحديث إلى حد ما .

وربما يكون ثمة تناقض مماثل بين قصص مارك توين الشعبية ، وقصص هنري جيمس الروائية ، وقصص المعاصرين لهما الذين امتدت حياتهم من النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، واستمر إنتاجهم حتى العقد الأول من القرن العشرين . وقد حقق مارك توين بواكير نجاحه بما يعرف باسم "Tall Tale" (الحكاية الطويلة) التي تدور حول حياة الحدود ــ وكان أكثر هذه الحكايات لفتاً للنظر حكاية : "The celebrated Jumping Frog of Calaveras County and Other Sketches" (ضفدعة مقاطعة كالافيراس الوثابة الشهيرة وصور أخرى) بما اتسمت به من المبالغة المفرطة . على أن مأثرة مارك توين الفريدة في الأدب الشعبي للولايات المتحدة ، تتمثل في قصصه القصيرة التي صور فيها حياة المدينة الصغيرة تصويراً حنوناً ، وصور الأمريكيين على أنهم أناس غريبو الأطوار ، حسنو النية ، مشاكسون ، عاميون نابضون بالحيوية ، نزّاعون إلى الفردية . وفي مؤلفه المسمى "The Jnnocents Abroad" (الساذجون في الخارج) الذي كان أساسه مجموعة من رسائل الرحلة ، إلا أنها أدمجت بصورة إبداعية رفيعة المستوى جعلتها في مصاف القصص القصيرة ، وفكر مارك توين ملياً فيما حاق بالغرب الأمريكي الأوسط من ريبة عميقة ، وفيما رأى أنه من ألوان التفاخر الثقافي للأوروبيين . وبدلاً عن ذلك ، احتفى بالأمريكيين البسطاء المتصفين بالاستقامة ، المسلحين ضد القيم الأرستقراطية الزائفة ، والجماليات المبالغ في نقاوتها بفطرتهم السليمة ــ ومع أنه استطاع في مناسبات كثيرة أن يكون كالأسلاك الشائكة مع بني جلدته مثلما كان مع الأوروبيين .

وتناول هنري جيمس الذي عاش فترات طويلة من حياته في انجلترا وفرنسا ــ موضوع عبر الأطلنطي نفسه في عدد هائل من قصصه ، لكنه أفهم هذه القصص بحذق فني وتعقيد معنوي لا نظير لهما . ومع أن هنري جيمس قد اعترف بصحة ما أظهره مارك توين من تناقض بين الأمريكي الساذج والأوربي المدنيوي ، بيد أنه لم ينسب الفضيلة بأكملها إلى الأمريكي والتفسخ وحده إلى الأوربي ، بل اعتقد أن كل منهما قد استطاع الاستفادة بتشربه من الآخر ، وكان الموضوع الثاني الذي تابعه هنري جيمس بألمعية أكثر من أي كاتب آخر ، هو الطبيعة الواهنة للوظيفة الفنية في الأدب والرسم والنحت على السواء . وفي كتابه "The Middle Years" (السنوات الوسطى) وهو جزء يشمل بعض ذكرياته ، نجده كاتباً آخذاً في الشيخوخة ، أمَّل ذات يوم أن يحقق الإجادة والكمال ، لكنه وصل إلى درجة تقبل فيها إمكاناته ، إذ يقول : «نحن نعمل في ظلام ــ نحن نفعل ما بوسعنا ، نحن نجود بما لدينا . إن شكنا هو وجداننا ، ووجداننا هو عملنا . أما الباقي ، فهو جنون الفن» .

ولا مناص من ذكر الإضافات الفريدة إلى فن القصة القصيرة لكاتب متقدم زمنياً ، هو إدجار ألن بو . ومن سخرية القدر أن هذا المؤلف الأمريكي الذي تلقى أعماله رواجاً عالمياً ، كان ذا عقل خيالي (كثير الرؤى) تجاوز بقصصه وقصائده التيار الرئيسي للكتابة الأمريكية ؛ إلا أن الأوربيين كانوا أسبق من بني جلدته في الاعتراف بأصالته وقوته . وقد أسر ألن بو بخياله المحموم ، وثمالته العاطفية اللغوية لُبَّ كتّاب المدرسة الرمزية الفرنسية . وفي روسيا ، تأثر ديستويفسكي تأثراً كبيراً بواقعية ألن بو الخيالية ؛ حتى أنه نشر ترجمات لبعض أعماله منها "The Tell - Tale Heart" (قصة من صميم الفؤاد) وبعض قصص الرعب القوطي الأخرى . وعلى مستوى الكتابة النثرية في مجالات أكثر ، كان «ألن بو» هو الرائد لأدب الخيال العلمي قبل جول فيرن نفسه ، والمبتدع الحقيقي للقصة البوليسية في حكاياته البسيطة مثل "The

"Pur Lioned Letter" (الرسالة المسروقة) ، و "The Murders in the Rue Morgue" (جرائم القتل فى شارع مستودع الجثث) .

وكان إدجار ألن بو ناقداً أديباً ذكياً أيضاً ، وهو الذى صاغ أحد التعريفات الكلاسيكية للقصة القصيرة ، وميزها عن الرواية بقيامها على وحدة الموضوع وكثافته . وهو يرى أنه فى التركيب الكلى للعمل الأدبى يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تتجه بشكل مباشر ، أو غير مباشر ، إلى التصميم السابق وضعه ، (بعد قرن من الزمان صاغ الكاتب الروسى العظيم إسحق بابيل الفكرة نفسها بصورة أحكم ، بقوله : «لابد أن تكون القصة فى دقة البيان الحربى أو الإذن المصرفى») . وأخيراً ، لقد سبق بو الكتاب المتأخرين عنه زمنياً باكتشافه ـ قبل سيجموند فرويد ، وقبل مجىء التحليل النفسى بزمن طويل ـ حالات شذوذ العقلى ، والنفس شبه الواعية .

وعلى أية حال ، كان تأثير بو ظاهراً بقوة فى أعمال كتاب القصة الأمريكية الكبار الطبيعيين أو الواقعيين خلال عقود السنين الأولى من القرن العشرين . وكان ستيفن كرين ، وشروود أندرسون شخصيات انتقالية سبقت قصصهما كتابات إرنست همنجواى ، وف . سكوت فتزجرالد . وقد اشتغل كرين مراسلاً صحفياً (كما اشتغل همنجواى فترة من الزمن) وحقق تأثيراته الطبيعية بالوصف الموضوعى الخالص ، وبأبسط الأساليب اللغوية . وكان عدد كبير من قصصه بمثابة تقارير أخبارية حولت إلى فن . ومن أروع قصصه "The Open Boat" (القارب المكشوف) ولمادتها القصصية فعل التنويم المغناطيسى الصارخ ، وتقوم على حادث واقعى ، وقع لأربعة رجال (أحدهم مراسل صحفى ، هو «كرين نفسه») الذى فقد فى قارب صغير فى عرض البحر بعيداً عن ساحل فلوريدا .

وبعد حوالى خمس وعشرين سنة ، نشر همنجواى أول كتبه القصصية "In Our Time" (فى عصرنا) الذى كان قائماً هو الآخر على أحداث وقعت بالفعل ، إما وهو شاب بغابات ولاية ميشيجان ، وإما وهو يعمل سائقاً لعربة إسعاف ، ثم مراسلاً صحفياً فى الحرب العالمية الأولى . وفضل مثل كرين الكلمات أحادية المقطع ، والجمل القصيرة السلسة ، واستطاع مرة أخرى مثل كرين أن يرسم بطريقة نابضة بالحياة ، صوراً للطبيعة وحالات نفسية لا تنسى ، بوضع بارع للكلمات والجمل . وسعى همنجواى بوعى أكثر من وعى كرين إلى تحقيق الأمانة المطلقة بأسلوبه المحكم . ونراه يطابق بوضوح تام فى قصته المسماة "Soldier's Home" (وطن الجندى) استياء بطل القصة فى مواجهة الكذب والمبالغة ، وقد وجد همنجواى أن متابعة الحقيقة الخالية من المبالغة أيسر عليه ، حين يتناول الأبطال الهامشيين الذين يواجهون الخطر أو الموت ـ أى : الجنود ، مصارعو الثيران ، الصيادون ، الملاكمون ـ من تناوله للأرباب العائلات الذين يقومون بأعمال عادية . وكان لسعيه إلى الأسلوب المجرد الذى استطاع أن يسيطر به على ما أسماه «الشىء الواقعى الناتج من الحركات والحقيقة هو الذى يصنع العاطفة» تأثير هائل فى أيامه ، ويبدو أن هذا التأثير قد إكتسب قوة متجددة فى مدرسة العقد التاسع من هذا القرن التى تعرف باسم «مدرسة الشكل الفنى المجرد» .

والصلة بين شروود أندرسون ، وف . سكوت فتزجرالد أقل وضوحاً من الصلة بين كرين وهمنجواى . ولا تكمن هذه الصلة فى الأسلوب بقدر ما تكمن فى الموقف من المجتمع . إذ يتناول كل منهما الدخلاء الذين يتوقون إلى الانتماء إلى هذا المجتمع . وفى أفضل أعمال أندرسون ـ أعنى مجموعته القصصية "Winesburg, Ohio" وينزبرج أوهايو تجد شخصيات مدينته الصغيرة أنفسهم «غرباء» عن المجتمع المحلى ، بل غرباء عن الأصدقاء ، وعن الأسرة ؛ ذلك إن كان لهم أصدقاء ، أو كانت لهم أسرة ، بسبب شذوذ أو خطيئة يغالون فى تقديرها باطنياً ، خاصة حين لا يواجههم الناس العاديون بالتسامح . ويريد أبطال وبطلات فتزجرالد أن يلاقون قبولاً ، لا داخل عالم أندرسون اليومى المبتذل ، بل فى عالم الثراء والنمط السائد . كما تختلف شخصيات أندرسون الكئيبة المظلومة عن شخصيات فتزجرالد المشرقة المفعمة بالحيوية التى تعكس الحالة النفسية الطائشة لسنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى التى أطلق عليها فتزجرالد اسم "The Jazz Age" (عصر موسيقى الجاز) . لكن أوهام شخصياته كثيراً ما تتعثر ، وتحبط أعمالهم فينغمسون فى معاقرة الخمر أو فى الإشفاق على الذات . ولم يفهم أحد قسوة الحياة الضائعة بصورة أفضل مما فهمها فتزجرالد ، بسبب أسلوبه إلى حد ما ، ولأن أبطاله وبطلاته كانوا فى ريعان الشباب ويتصفون بالجاذبية والإهمال . كما أن الأمر الذى يسبغ قصص فتزجرالد بقدر من القوة والقيمة ، هو أنها لم تشتمل ألبتة وبحق على القيم الزائفة ، وعلى ألوان الحياة العابثة التى وصفها بألمعية . ولم يغب عنه قط أنه كان دخيلاً على هذا العالم المبتذل . وفى قصاه "The Rich Boy" (الفتى الغنى) يقول المؤلف بصوته هو نفسه «دعنى أخبرك عن الأغنياء ، إنهم يختلفون عنك وعنى ، فهم يملكون ويستمتعون ، ويؤثر فيهم هذا التملك وذلك الاستمتاع فيجعلهم ضعفاء . أما نحن فأقوياء ، لكننا ساخرون . أما هم فلا تستطيع أن تفهم سخريتهم إذا لم تكن قد ولدت غنياً . وهم يعتقدون من صميم قلوبهم أنهم أحسن وأرفع منا قدراً لأننا مضطرون إلى أن نكشف لهم عن حرماننا . . إنهم مختلفون كثيراً عنك وعنى» .

ومثلما ارتحل همنجواى ، وفتزجرالد إلى باريس من الغرب الأمريكى ، انجذب الكتاب الزنوج الموهوبون (الذين أشعلوا جذوة نهضته حى هارلم الأدبية الرائعة فى العقدين الثالث والرابع من هذا القرن) إلى نيورك ، فارتحل إليها من الجنوب الريفى كل من (زورانيل هرستون ، وآرنا بونتمبس) ، ومن غرب الإنديز (كلود ماكاى) ، ومن الغرب الأوسط (لانجستون هيوز) . وربما كان جين تومر ، هو أكثر كتاب القصص القصيرة أصالة فى تلك المجموعة ، فقد نشأ وتربى فى وشنطن د . س ، وانتقل إلى نيورك سنة ١٩١٧ ، حينما كانت العاصمة الأدبية لأمريكا آخذة فى استقبال الكتاب الزنوج بصورة غير معتادة . وتجسد قصص تومر وقصائده وصوره الوصفية الأدبية فى مجموعته القصصية الأخاذة المسماة "Cane" (الخيزرانة) أحد الموضوعات التقليدية لأدب الزنوج القصصى : احتمالية تجاوز التوتر العنصرى بالسعى إلى إيجاد العزاء والإيحاء فى عناصر الجماهير الرعوية بالجنوب الأمريكى ، أو فى الاعتماد على القيم

الروحية النقية . وفى أسلوب تومر استغراق صوفى ، ونزوع إنطوائى ، ويتسم بالثراء وبالغنائية فى بعض الأحيان ، ويعكس حساسية شاعر محزون .

وعلى نقيض ذلك ، نجد قصص لانجستون هيوز الخشنة المفعمة بالحيوية فى مجموعته "The Ways Of White Folks" (أساليب أقوام بيض) ترفض كل ألوان الإشفاق المواساية دينية كانت أم دنيوية ، وتتخذ بدلاً عنها موضوع كبرياء الرجل الأسود حيال ما يفرضه البيض من تفرقة عنصرية ، أو ما يطمعون فيه من تنازلات . وفى قصة لانجستون "The Blues J'm Playing" (الأغنية الزنجية التى أعزفها) يدير الكاتب حرباً نفسية وروحية بين شابة زنجية ، عازفة موهوبة للبيانة ، وسيد أبيض ثرى يحاول السيطرة على حياتها الشخصية وعلى فنها الموسيقى . ويستعمل هيوز المصطلحات الموسيقية الكلاسيكية ، ومصطلحات موسيقى الجاز استعارات للقيم المتصارعة فى مجتمع البيض والسود على التوالى ، فالرجل الأبيض يعزل فى نظرته الفن عن الحياة ؛ والرجل الأسود يربط الفن بالحياة بايقاعات أغنية الـ blues (أغنية كئيبة زنجية الأصل) ، التى تدعم الروح . وقد حدث التوتر مرة أخرى بين تسوية الخلافات ، ونزعة الإصرار على الحقوق الذى كان تياراً تحتياً قوياً لنهضة حى هارلم الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية فى قصص كتاب زنوج مثل : ريتشارد رأيت ، وجيمس بلدوين ، وجيمس ماكفرسون .

وكانت استجابة الكتاب الأمريكيين للحرب العالمية الثانية مختلفة بصورة مذهلة عن النزعة الرومانسية المحررة من الوهم التى سيطرت على أسلافهم المتقدمين زمنياً على الحرب العالمية الأولى . وتقبل الجيل التالى قواعد السلوك والآداب السائدة ، وضرورة شن حرب صليبية على النزعة العسكرية لدول المحور . وبدلاً عن حالتى الإزدهار ، ثم الكساد اللتين سادتا عقب الحرب العالمية الأولى ، وجد هذا الجيل التالى مجتمعاً مستقراً تمام الاستقرار ، تتزايد فيه الرفاهية ، وتتوسع فيه الطبقة الوسطى توسعاً سريعاً ، وظهر إثنان من أعظم الممثلين لكتاب القصة القصيرة الذين نالوا الإعجاب فى فترة ما بعد الحرب هما : جون شيفر الذى وافته المنية سنة ١٩٨٢ ؛ وجون أبديك الذى لا يزال غزير الإنتاج حتى اليوم . وكان الموضوع المفضل عندهما هو سلوكيات وأخلاقيات أرباب الأسر الميسورة إقتصادياً ، المتعبة جدانياً ، وشئونهم الداخلية ، وعادة ما يعيش هؤلاء فى إحدى ضواحى الشمال الغربى التى تتجذها الطبقة فوق المتوسطة موطناً . ودأب هذان الكاتبان على نشر أعمالهما فى مجلة "The New Yorker" أثر قصصهما فى أسلوب هذه المجلة الشهيرة الذى كان تركيبة لطيفة قوامها التأنق والسخرية البارعة ، والتعليقات الأخلاقية المستورة .

وتستهل القصة التى اتخذت عنواناً لأول مجموعة قصصية من مجموعات شيفر وهى "The Enormous Radio" (المذياع الهائل) بصورة شخصية ساخرة لشخصيتين من الأنماط التى يقدمها شيفر هما : «جيم ، وإرين ويسكوت اللذان كانا نوعين من البشر ، يحصلان على دخل معقول يكفل لها قدراً من الاحترام وفق التقارير الإحصائية الخاصة بخريجى الجامعة . تزوجا منذ تسع سنوات ، ورزقا بطفلين ، وسكنا فى شقة بالدور الثانى عشر بمنزل فى حى شرق السبعينات المتواضع . . . وكان أملهما الوحيد أن يعيشا فى وستشستر» . والواقع أن مقاطعة وستشستر الثرية الواقعة شمالى نيورك بالضبط ، كانت المناخ المفضل لقصص شيفر فى أواخر حياته ، التى اتخذت أسلوباً حضرياً مفعماً بالحزن ، وقد سمى شيفر باسم «تشيكوف الأمريكى» لقدرته على استرجاع الصورة الذهنية لحالة نفسية ما ، أو لعاطفة هستيرية خفية معلقة فى الهواء ؛ فضلاً على موهبته الممتازة فى الانتقال المفاجىء القوى من نغمة هادئة مألوفة إلى نشوة أسطورية عارمة . بمثال ذلك أن قصته المسماة "The County Husband" (الزوج الإقليمى) التى تدور حول رجل عائد من جولة عمل مكدرة ، تنتهى بعبارة «الدنيا ظلام ، إنه الليل حيث يركب الكلوك الأفيال فوق الجبال ، وهم يرفلون فى حللهم الذهبية» .

***

أما جون أبديك ، وقد كان صديق شيفر الحميم ، ويصغره بحوالى عشرين سنة ، فإنه صاحب أسلوب فنان ، ودائرة فضول إجتماعى وفكرى أوسع نطاقاً . وتنتقل قصصه من مجالات العقد النفسية للشباب المراهق إلى الإحتفاء بالزواج من المحبوب ، واكتشاف النزعة الرمزية الدينية فى أساليب الحياة الروتينية اليومية ؛ وتجرى أحداث جميع قصصه تقريباً فى منزل الأسرة المقبول أحياناً ، والباعث على الفشل والهرب أحياناً أخرى . ويكون أبديك فى أحسن حالاته ــ على الأرجح ــ حين يتناول الشباب الحائر محاولاً أن يقدر مكانه فى العالم . وفى قصته "Pigeon Feathers" (ريش الحمام) نجد دافيد ذا الأربعة عشر ربيعاً يتقبل الرواية البروتستانتية علَى أنها حقيقة حرفية ، ويفزع دافين هذا حين يقرؤ تفسيراً مشوباً بالشك فى كتاب هـ . جـ . ويلز "Outline of History" . ويسعى إلى الاستفسار من قسيس لوثرى شاب ، ومن أمه حتى يطمئن ، وسرعان ما يتحقق أن الكبار الذين يراعون أمور الدين من حوله لا يشاركونه إيمانه الحرفى القوى . وفى نهاية القصة التى صممها أبديك تصمياً عجيباً ، يستعيد دافيد إيمانه فى إحسان الله وفضله ، ويعنى ذلك عنده (القارىء وحده هو الذى يعرف) أن يدعه ليعيش إلى الآن . وفى هذه القصة تقمص وجدانى ، وسخرية فى الوقت نفسه ، وتستعرض فيها مظاهر كثيرة ــ تصويرية ، وفكرية ، وشاعرية ــ وهى العناصر التى إعتاد أبديك أن يثرى بها قصصه .

ويعكس كل من شيفر ، وأبديك أساليب واهتمامات الكتاب فى كل من نيورك ، ونيوانجلند أى ــ فى القواعد الجغرافية التقليدية لكبار المؤلفين الأمريكيين . على أن منتصف القرن العشرين ، شهد ظهور مجموعة رائعة من الكتاب الجنوبيين أكثرهم من النساء اللآتى تأثر ــ على ما يبدو ــ بتفضيل وليم فوكنر للأنماط الريفية غريبة الأطوار ، النابع من رغبته فى تصوير أقوى العواطف الباطنية عنفاً . وربما كانت كتابات فلا نرى أوكونر التى وافتها المنية سنة ١٩٦٤ ــ أقرب إلى حساسية فوكنر القوطية ــ وكلاهما يتناول شخصيات سوقية مرعبة على الدوام ، ومواقف لسبر أغوار الغموض النفسانى أو الأخلاقى . كما أن معظم أبطال قصصها مشوهون بدنياً أو وجدانياً . لكن رؤية هذه الشخصيات من خلال إيمان أوكونر الكاثوليكى الشخصى القوى الرفيع ، مع

أنها شخصيات خيالية غريبة تعانى الآما جسيمة ، ربما تجعلها أجدر بالتحول الروحى من الشخصيات العادية التى تحكم عليها بصورة تحط من أقدارها . وتشبه أوكونر وليم فوكنر فى أنها لم تحتقر السود المقلوبين من أهل الجنوب ، وتصورهم فى قصتها "The Displaced Person" (المُرَحَّل عن وطنه) وفى قصة أخرى هى "Judgment Day" (يوم الحساب) على أنهم أفراد يملكون جميع فضائل ونقاط الضعف البشرى .

ومن بين الكتاب الجنوبيين الكثيرين الذين يرتادون عالم الأسرات العريقة بالمجتمعات المحلية شبه الريفية ، ربما تكون يودورا ولتى هى أحبهم إلى قلوب القراء وأكثرهم إجادة . ولا يعنى هذا أن ولتى غير مدركة لانحرافات شخصياتها ، أو أنها تتغاضى عن أهون قدر لتذبذب الروح ؛ لكن كل ما فى الأمر أنها لا تشغل نفسها بوظيفة أصدار أحكام أخلاقية . كما أنها على نقيض معظم كتاب القصة القصيرة الجادين ، كما لاحظ أحد النقاد «أكثر اهتماماً بم نسعى له ، ونتوق إليه ، وبكمالنا ، وحيويتنا ، لا بآثامنا وصنوف ضعفنا» ؛ وثمة أمر آخر يكسب أفضل قصص ولتى ثراءاً باذخاً ، كما هى الحال فى قصتها "The Wide Net" (الشبكة الفسيحة) ، و "Shower of gold" (وابل من الذهب) هو ذلك التوتر بين سطوحها الرقيقة ، وأطوارها الغريبة ، وصلتها السحرية الحميمة ب لأسطورة ، والطقس الدينى الذى يقطر أسفلها .

وتعزى جذور أوكونر ، وولتى السحيقة إلى الجنوب الأقصى والمناطق الريفية الوسطى بولاية جورجيا ، ووسط نهر الميسيسيبى على التوالى ، والتى تشبه ريف فوكنر بشمالى الميسيسيبى . وقد قضى بيتر تايلور ، وهو من نوع مختلف تماماً عن الكتاب الجنوبيين ، جزءاً كبيراً من حياته فى ولاية تينسى الواقعة على الحدود ، وهى منطقة أكثر تحضراً ، دخلها التصنيع ، وأحاطت بها ضغوط الحياة الحديثة أكثر من الجنوب الأقصى ، على أن قصص تايلور المصقولة صقلاً رفيعاً ، قد اهتمت أيضاً بالعلاقات الأسرية ، إلا أن نغمتها لا تصور الحقيقة تصويراً تاماً ، ويبدو ما بين هذه الأسر من علاقات واهياً وأكثر شخصانية ؛

أنه يختار أبطال من المهنيين الذكور أساساً — المحامون ، المدرسون ، الساسة — الذين يواجهون إصرار زوجاتهم وأطفالهم وخدمهم الزنوج على الحقوق بصورة غير متوقعة . ويختلف ما فى قصصه عما فى قصص أوكونر وولتى من سلوك غريب الأطوار ، يصل إلى حد التفجر فى بعض الأحيان ، لكنه يعبر عن سخط شخصياته (أو يكتبه) بأدب ومشقة .

ومع أن أول مجلد يحوى قصص تايلور قد ظهر من حوالى أربعين سنة — وتناوله النقد — ألا أنه لم يلق رواجاً كبيراً ، ولم تذع شهرته الشعبية الكبيرة إلا فى العقد الثامن من هذا القرن ، الأمر الذى يوحى بأن أسلوبه الساخر الهادىء هو الأسلوب للذوق المعاصر بخاصة ، والواقع أن النغمات السائدة التى يرددها الجيل الحالى من كتاب القصة القصيرة ، ليست إلا نغمات تهكمية دقيقة تصور الحقيقة تصويراً ناقصاً . لكن من يقطنون قصصهم من البشر يختلفون اختلافاً كبيراً جغرافياً واقتصادياً عمن يقطنون — بصفة مستقرة — قصص الكتاب الجنوبيين ، أو الشماليين الشرقيين المتقدمة زمنياً . وتبدو الشخصيات المعاصرة غير متصلة بالمكان أو بالأسرة ، وإذا كان ثمة أسرة ، فإنها لا تشمل سوى الزوجين ؛ أو الزوجين وطفل واحد فى حالات نادرة . كما اختفت الجماعة الممتدة عدة أجيال ، ولها جذور عميقة من ناحية التاريخ والموقع . حقاً ، إننا فى عالم العابرين بدنياً ونفسانياً الذين يواجهون الحاجة إلى وجود القيم ، أو إلى وجود بعض القواعد التى نعيش بها على أقل تقدير .

ويأخذ كتاب أمريكا الأصغر سناً نماذجهم الموضوعية من مارك توين المرح ، أو من هنرى جيمس المُحَلل ؛ أو من وليم فوكنر المشاكس ؛ بل يأخذونها من الأوربيين العابسين مثل فرانز كافكا وصمويل بيكيت اللذان يعدان المؤسسات الإجتماعية مؤسسات غبية ، ومسببة للإحباط . وثمة أصغر سناً من هؤلاء منها : جون بارث ، ودونالد بارتليم تأثرت بالكاتب الأرجنتينى الراحل خورخه لويس برجس الذى حول أدب القصة إلى أساطير خرافية صريحة مليئة بمعرفة موسوعية آ[illegible]

عن الأسلوب السائد فإنه الأسلوب الفنى المجرد من الزخرف المعتاد فى وصف الطبيعة ، وتصوير الشخصيات ، أو الخلفيات الإجتماعية والثقافية . وهذا الأسلوب القصصى متأثر بالأسلوب الفنى لمونتاج الفيلم السينمائى الذى يحقق تأثيراته الوجدانية بوضع أشياء بجانب بعضها البعض ببراعة ، وبلقطات عشوائية فى الظاهر ، أو بمقطوعات حوارية غير مترابطة . وربما يعزى رفض قصاص الفن المجرد هذا للواقعية الإجتماعية إلى سبق «الصحافة الجديدة» إلى امتلاك هذا التقليد الذى ساد فى العقدين السابع والثامن من هذا القرن ، ومارسه توم وولف ، والقصاص الراحل ترومان كابوت وآخرون ، حيث مزجوا الأساليب الفنية للقصة الواقعية بالأحداث الحقيقية المستقاة من تقارير صحفية . وأخيراً ، وجدت السلالة الجديدة من كتاب القصة جمهور قراء خاص ، ولم يعد الجمهور بعامة هو التوّاق إلى الاستمتاع أو الإنتشاء بقراءة القصة القصيرة ، وصار قراء القصة هم خريجو الجامعات المحنكين بدرجة تمكنهم من تقويم الأساليب الفنية الطليعية والتجريد الفنى .

وبرز من عشرات كتاب القصة الأمريكية القصيرة المعاصرة الشداة ثلاثة هم : آن بيتى ، وبوبى آن ماسون ، وريموند كارفر . وتقول الناقدة سوزان ميرنت عنهم : «تعكس قصصهم عاطفة مكبوتة ، تصل إلى القارىء عبر حوارات موجزة ، وصور رمزية ، ووجهة نظر محددة بعناية . أما الحدث فلا يتجاوز حده المجرد عادة ، مع تثبيت التقديم الدرامى للموقف برموز قوية» . وقد وفدت بيتى ، وآن ماسون ، وكارفر من مناطق أمريكية متباعدة ، وحظى كل منهم بترحيب وتهليل النقا — ونال إثنان منهم جوائز أدبية متميزة — وهم مختلفون بما فيه الكفاية لعرض التشكيلة المحتملة فى نطاق مدرسة مشتركة للقصة القصيرة .

وتدور أحداث قصص آن بيتى فى نيورك سيتى أساساً ، مع غزوات عابرة للريف المحيط بها . وتمتاز لغة هذه الكاتبة بالإيجاز ، ولا تعتمد على التوكيد ، وتركز على الحركات البدنية العادية اللا مترابطة ، وعلى حوارات محكمة تتحاشى الاستجابة العاطفية المباشرة عادة . وتتسم باحساسها بفردانية نفوس شخصياتها الشابة ، وقرائها الشباب . ولا يستخدم أى كاتب آخر

الرموز الثقافية للعقدين السابع والثامن من هذا القرن بأناقة تفوق أناقتها ،. أعني — موسيقى الروك لبوب «يلان» ، والبيتلز ، وتدخين الماريجوانا — مع ألفتها بموجودات الرسم والتصوير بمتاحف الفن الحديث . وقد فصل هذا الجيل نفسه بغتة عن الأجيال التى تكبره سناً فى مسائل التذوق ، أكثر مما فعل «جيل موسيقى الجاز» الخرافى فى العقد الثالث من هذا القرن ؛ ونادراً ما يظهر الأقارب الأكبر سناً فى قصص بيتى . وبينما عبرت المجموعة الأكبر سناً عن تمردها بروح عالية ، وسلوك جرىء غير تقليدى ، نجد شخصيات آن بيتى قيد حالة نفسية مثقلة بالحنين المتشائم إلى الوطن . كما حَلَّ محل الآمال السامية من أجل عالم نقى للفن ، ورفقة اللهو المتمردة فى أثناء دراستهم بالجامعة ، فراق أخرس .

وتستجيب شخصيات آن بيتى الشابّة لشعور اللا مبالاة بدخولهم فى علاقات يتوقون إلى أن تكون علاقات موقوتة ؛ ويخشون تعريض أنفسهم لأى عاطفة رومانسية . ومع ذلك ، يشعر المرء أنهم يتوقون إلى العاطفة الملتزمة من وراء قواقعهم الذاتية الواقعية . وفى القصة التى عنونت بها مجموعتها القصصية (أسرار ومباغتات) نجد الراوى بلسان المتكلم ، وهو زوجة هجرها زوجها منذ وقت قريب ، لكنهما مازالا يميلان أحدهما إلى الآخر ميلاً عاطفياً ، كما لو كان مقدوراً عليهما ألا يأخذا انفصالهما مأخذ الجد . وللزوجة عشيق ، لكنهما لا يلتقيان معاً سوى يوم واحد فى الأسبوع ، كأنها تؤكد أن هذا الحب موقوت . ومن أصدقائها المقربين إلى قلبها يكنان لها مشاعر متكافئة ، لكنها غير مصبوبة فى قالب بعينه نحوها ، أو نحو أحدهما الآخر . حتى الجرائيم الراعدة التى أطلقها عشيقها فى غمرة نومها ، فى لحظة ماجنة بالقصة ، كانت محكومة بفترة لقائهما القصيرة .

وثمة قصتان أخريان من مجموعة (أسرار ومباغتات) تصفان دقائق الأمور التى تتدعم بالحنان المشترك بامتلاك — كلب مُوَلَّد وسيارة مكشوفة — أكثر مما تتدعم بالصلة المزاجية ، وفى قصة " Distant Music " (موسيقى قاصية) نجد البطلة فى حالة قلق خشية أن يتحرك كلبها بصورة غير ملائمة بين شقتها وشقة حبيبها ، ثم تتذكر طلاق والديها : لقد ربتها أمها حقاً ، لكنها تطير هى وأختها كل صيف إلى «ستيل» لقضاء شهرين مع والدها . وللقارىء أن يستنتج ما إذا كان ذلك مجرد ذاكرة مستقرة ، أم تعبير عن قلق البطلة . وفى قصة " A Vin-tage Thunder bird " (طائر الرعد العتيق) نجد تتابع عمليات الشراء والاستخدام والبيع ، ثم معاودة الشراء لسيارة عتيقة بمثابة رمز لعلاقة الوصّال والانفصال بين صديقين غير رومانسيين ألبتة .

وقد رأى بعض النقاد أن قصص بيتى خالية من الشفقة ، ومليئة باليأس ، وأن نثرها مسطح غير معبر عن الذات ، لكن المعجبين بها يدللون على أنها كانت منظمة وتحقق التأثير الذى ترغبه بدقة . وتقول الروائية الكندية مرجريت آتوود عن بيتى : «إننى لم أجد أحداً أفضل من بيتى فى وصف التفاصيل الكئيبة ، وفى تصوير المحيط اللا واقعى المتدفق بالحزن» . وتعرف بيتى نفسها أنه تنتمى إلى جيلها وجهة نظر حزينة . وقد قالت فى أحد أحاديثها : «حقاً ، إننى أهتم بالاغتراب أكثر من شعوري الشخصى به» . وليس غريباً أن يركز الكتاب الموهوبون ، أو أن يبالغوا فى جانب من جوانب الحياة ، كان يجدر بهم أن يهملوه أو يتغاضون عنه . والواقع أن بيتى لاقت استجابة قوية من القراء الذين شاركوا فى تجارب العقد السابع من هذا القرن ، ويوحى ذلك أن قصصها توصل عناصر لها شأنها بالنسبة للنظرة الحالية لهؤلاء القراء : «ذخيرة عاطفية ، مقاومة للالتزام ، احساس بعدم دوام العلاقات ، قابلية لاستيعاب الذات النرجسية . ويجد بعض القراء فى قصص بيتى رسالة تعيد الحيوية إلى ضرورة اختبار المشاعر والقيم التى تقلل عمق التجربة وكثافتها .

والانتقال من قصص آن بيتى إلى قصص بوبى آن ماسون ، يعنى الانتقال إلى كون مختلف تماماً — أى من أضواء نيويورك سيتى الباهرة ، ومن الرفاهية الحضرية

[illegible] آن ماسون القصصية " Shiloh and Other Stories " (شيلوه وقصص أخرى) أننا مازلنا فى عالم تقيد البشر فيه بأذواقهم الثقافية ؛ حيث تكون الأشياء المحببة هنا هى الأشياء العامة : الموسيقى الريفية ، برامج التليفزيون الفولكلورية ، والحرف التى تشيد الأكواخ بكتل خشبية منمنمة ، وتصنع سفن لفضاء . ويشبه أسلوب آن ماسون أسلوب آن بيتى فى أنه أسلوب متقطع ، ومتحدر ؛ لكنه مطروق بلوحة زيتية إجتماعية — استبدلت فيها الأرض الزراعية بمساكن الضواحى ، والمتاجر الريفية بمتاجر الطرق المعبّدة — بالإضافة إلى تعبير عن المشاعر أكثر صراحة . وتصور آن ماسون الحياة القلقة للرجال والنساء الذين لاحظ لهم من المال الوفير أو التعليم ، أو الحظ السعيد ؛ وحلت بهم لعنة الإحساس المرهف ، ليتاح لهم التندم ، كما يقول الناقد «دافيد كوامن» . وربما تكون شخصيات آن ماسون ساخطة مثل شخصيات بيتى فى بعض الأحيان ، لكنها ليست مستسلمة ، وغير خاضعة تماماً للإشفاق على الذات .

كما أن النساء فى قصص آن ماسون أكثر قوة ومرونة من الرجال . وحين تكون هؤلاء النساء مكدودات أو تعيسات ، تجدهم ينغمسن فى تدريبات بدنية لتقوية أجسامهن ، أو يستغرقن فى كتابة موضوعات إنشائية ، أو يخضن فى أحاديث عن تاريخ الأسرة يجدن فيها العزاء وحين تتعرض زيجة للمتاعب ، أو لا تحقق هدفها ، نجد أن الزوجة هى التى تؤثر الإنفصال عادة . وفى عالم ماسون ، نجد أن الجيل الأكبر سنا ، لم ينل حظه ن التعليم الجامعى ألبتة ؛ ونادراً ما حظى أطفاله بهذا النوع من التعليم . ما تدافع شخصيات ماسون عن حقوق المرأة على غير ما هو متوقع ، وهذه حركة تزعها وساندها النساء الجامعيات المتعلمات فى المدن الشمالية الكبيرة أساساً . فإنه من خلال برامج التليفزيون وأحاديثه ، وهو اقتصاد محدث ، نجد الابنة المتمردة أحياناً ، وأن الحركة النسائية قد وصلت إلى منطقة بادوكه بولاية كنتكى .

وفى بعض الأحيان ، تعمل رياح مناصرة حقوق المرأة على نشوء علاقات عاصفة بين الأجيال . يوضح ذلك أن أماً تقول لإبنتها الجامعية : «أرى أنك تعتقدين أننا جهلاء حتى فى أسلوب حديثنا» وفى قصة أخرى هى " Old Things "

(أشياء بالية) ، نجد أماً اسمها «كليو» تقول لابنتها التي هجرت زوجها منذ فترة قريبة أن تسعى لإقامة حياة جديدة : «الناس يا بنيتي ، لا يتوفر لهم كل ما يريدون في جميع الأوقات» . وترد عليها الإبنة : «يجب ألا يفعل الناس ما لا يريدون كما هي العادة الآن» . وتجيبها كليو : «عَلَيّ أن أعرف ذلك» ، وتضيف : «لقد أفسد التليفزيون كل شيء ، إنك تشعرينني بالرعب» . وتجيب الإبنة : «لا أقصد ذلك ، هذا لصالحك يا أماه» .

ومن الصفات المحببة في شخصيات آن ماسون الكثيرة أنهم مرتبطون دائماً بالمنطقة المنفرة التي درجوا بها . «معظم الناس هنا ، يفضلون الموت على ترك البلدة» يعلق الراوي بلسان المتكلم في قصة "Resi- dents and Transients" (مقيمون ومترحلون) . والإبنة تحب المزرعة المنزلية العتيقة العادئة التي تركها لها والدها حين تقاعدا لكي ترعاها ، بعد رحيلهما إلى فلوريدا . ولا يعد حب مثل هذه الأشياء المألوفة حباً عظيماً ، ولا حباً عاطفياً ، لكنه من النوع الذي يتخمر من السخرية غبطة للذات : عمري حوالي ثلاثين عاماً ، عندي رجلان وثمان قطط ، أسناني ليست مُسَوَّسَة (رجلٌ منهما طبيب أسنان) . كنت أعد قططي ذات يوم ، غاب عقلي ، عددت نفسي قطة منهما» . وتعمل بوبي أستاذ أللأدب ، وكانت رسالتها الجامعية عن فلاديمير نابوكوف ؛ هو واحد من أعظم الكتاب تنميقاً وحنكة في القرن العشرين .

، إن تناول آن ماسون للطبقة العاملة التي نشأت معها ، وعرفتها حق المعرفة ، لا يكشف عن أثر لهبوطها إلى مستوى هذه الطبقة ، وهي تعرض شخصيات حقيقية تعاطفة وجدانياً ، ولا يغادر أسلوبها الموجز أي أمر جوهري .

أما ريموند كارفر ، فإنه على نقيض ذلك ، ويترك أمور جوهرية كثيرة ؛ لكن ثمة شبه إجماع على أن قصصه أقوى أثراً وأخلد ذكراً من قصص ماسون ، أو آن بيتي . ويقول الناقد المُبرِّز إيرفنج هاوي : «ثمة قلة من قصص كارفر تعد من روائع القصص الأمريكي بالفعل» . ويعزى مصدر أثرها الساحر إلى نداوة نثره القائم على التقطيع الموسيقى الذي يذكر كثيراً من القراء بإدنست همنجواي وإحساسه المذهل بالطبيعة على الدوام ، وبما في أسلوبه من إيقاع إيجاز . وقصص كارفر مروعة أيضاً ، لأنها تصف ألوان الحياة المكدورة أو التي تعاني الظلم بعنف غير معتاد ، وحيث أنها ألوان عادية للحياة ، فإن التطابق الوجداني معها يكون يسيراً حيناً ، وعسيراً في حين آخر .

وقد نشأ كارفر بولاية وشنطن ، ولا يزال يعيش بها ، وتقع أحداث معظم قصصه في شمالي غرب المحيط الهادي . وتختلف شخصياته عن شخصيات ماسون ، فهم : سعاة بريد ، وحُجّابُ ، وبوابون ، وبائعون جائلون ، ومدرسون ، وكتبة محلات تجارية ؛ ولا يبتغون من الحياة إلا اليسير : عمل ، وأسرة ، وطعام ، وحب ، وسلوى . ولا يتطلعون إلى حياة رومانسية ، أو إلى تقدم إقتصادي . لكن ما يجعل حياتهم مأساوية أكثر من أندادهم في قصص ماسون ، هو افتقارهم إلى المرونة ، وإلى أي إرتباط بالمكان ــ : «نحن نعيش إذن في البوكرك» . (منتجع بجرى في نيومكسيكو جنوب غرب الولايات المتحدة) تقول إحدى شخصيات كارفر ، وتضيف : «كأننا جميعاً من مكان آخر» .

وفي بواكير قصص كارفر ، مال أبطالها إلى الاستسلام لمآسي الحياة ، ولم يسعوا إلى تغيير أنفسهم أو تحسين أحوالهم . وتكشف قصصه الأحدث التي ظهرت في مجموعته المسماة "Cathedral" ، (كاتدرائية) عن حالة نفسية أكرم ، وعن أفق إنساني أرحب . وتحدثنا القصة التي جعلها عنواناً لهذه المجموعة عن روبرت ، وهو صديق كفيف لزوجة الراوي في القصة ، ويزور الزوجين في منزلهما . ويظهر أن الراوي (الزوج) إستاء من هذا الشخص المعوق ، ومشمئز من زوجته ، وفظ مع روبرت . على أن الراوي أثارته ذات ليلة مشاهدة برنامج تليفزيوني عن الكاتدرائيات الأوربية . وحاول أن يصف إحداها لروبرت . وعندما فشلت محاولته اللفظية ، يحضر ورقة وقلماً ، ويرشد يد روبرت بيديه ، ويجعله يخطط أبراجاً وأعمدة سامقة . ويمس هذا العمل الأخوي بين رجلين ، أحدهما ليس ورعاً بخاصة ، وتراً للصفاء والتعجب في نفس الراوي ، ويوحي بإمكانية غامضة بنت لحظتها .

وفي قصة "The Bath" (الاستحمام) التي ظهرت في مجموعة كارفر القصصية المسماة "What We Talk About When We Talk About Love" (عَمَّ نتحدث حين نتحدث عن الحب) نجد زوجين يتفقان مع مخبز لعمل «تورتة» عيد ميلاد لابنهما الصغير «سكوتي» ، لكنهما ينسيانها حيث أصيب ابنهما في حادث ونقل إلى المستشفى . وفي نهاية القصة يتلقى الوالدان وابنهما بين الحياة والموت مكالمة تليفونية وقحة من الخباز ، يذكرهما بعدم حضورهم لاستلام «التورتة» ودفع ثمنها . وقد طول كارفر هذه القصة نفسها ، ونشرت في الطبعة الثانية من مجموعته (كاتدرائية) باسم "Asmall Good Thing" (شيء صغير طيب) . والآن يعاني الوالدان الآماً مبرحة لوفاة ولدهما ، وينفجران غضباً من الخباز الوقح . وبعد فترة وجيزة ، يقصدان مخبزه ليلاً ، فيجدانه حزيناً نادماً حين علم بالمأساة . ويقدم لهما بعض الفطائر الساخنة قائلاً : «كُلا ، إنها شيء صغير طيب ، في وقت كهذا» . ــ وتنتهي القصة بعبارة : «وتحادث الوالدان في الصباح الباكر ، وقبس متسامق شاحب من الضوء يقع فوق النوافذ ، ولا يفكران في مغادرة المنزل» .

وإذا تمثلنا ما أحدثه ريموند كارفر من تطوير بصورة مطلقة ، نجد أن القصة الأمريكية القصيرة آخذة في الانتقال من مدرسة الشكل الفني المجرد الحذرة إلى البعد النفساني ، والتعبير الأكثر وضوحاً عن الشعور . وإذا تأثر الكتّاب الشبان بكتابات بوبي آن ماسون ، سوف تكون القصص الجديدة أعمق جذوراً في مواقع قابلة للمطابقة الوجدانية والمناخ الإجتماعي . بل حينما كانت آن بيتي نفسها ، تخلق مدينتها الشاحبة الواهنة «نيورك» ، كان ثمة كتاب أكبر منها سناً لا يزالون في أوج النشاط مثل : جلايس بالي ، وليونارد ميشيل ، وسنثيا أوزِك ، يصورون تلك المدينة على أنها مدينة حيوية متباينة دنيوياً وعرقياً . وأيا كان الأمر ، فإن القصة الأمريكية القصيرة اليوم في نقطة تحول مثيرة ، وواقعة في الوقت نفسه تحت إغراء التجريد والنزعة الواقعية ، والتجربة ، والتقاليد المتوارثة ، وهي واقعة آخر الأمر تحت رحمة الرؤية الخاصة للقصاص الفرد الموهوب ◆

دراسة

المستقبلية والتطوير التكنولوجى والبشرى

يوسف ميخائيل أسعد

ترتبط المستقبلية بالكاتب الانجليزى ذى الخيال الخصب هـ . ج . ويلز H. G. WELLS الذى يعتبر بحق الأب الروحى للمستقبلية لقد جمع ويلز بين المعرفة العلمية وبين الكَلَف الشديد بالإنسانية ، كما أنه حظى بموهبة خارقة لخلق صور ذهنية مُلهَمة تتعلق بمستقبل العالم الذى عانى خلال حربين عالميتين رهيبتين دخل بعدهما إلى عصر الذرة .

ففى عام ١٩٣٢ حيث لم يكن هتلر قد تقلد السلطة فى برلين بَعْدُ ، تصادف أن قام ليو زيلار Leo SZILARD ــ وهو عالِم مجرى يهودى كان يقوم بتدريس الفزياء بجامعة برلين ــ بقراءة رواية قام بتأليفها ويلز فى عام ١٩١٣ بعنوان The World Set Free (العالم وقد فُكت قيوده) . وفى هذه الرواية ــ كما تخيل ويلز ــ قام العلماء بالكشف عن كيفية صنع « قنابل ذرية » من عنصر إشعاعى مصطنع . وهذه « القنابل الذرية » ــ وهى التسمية التى خلقها ويلز لأول مرة ــ قد أُلقِىَ بها من إحدى الطائرات فدمرت معظم مدن العالم الرئيسية فى حرب خيالية لم يكن لها وجود وقتئذ إلا على صفحات روايته .

لقد أثمرت تلك القصة الخيالية فكرا علميا فى عقل زيلار الخصب ، على الرغم من أنه لم يأخذها بمأخذ جدى فى بداية الأمر . انتقل زيلار إلى لندن بعد استيلاء النازيين على الحكم مباشرة . وفى سبتمبر عام ١٩٣٣ بعد عام كامل من قراءة قصة ويلز ، بينما كان يقود سيارته حيث توقف عند إحدى إشارات المرور بأحد تقاطعات شوارع لندن ، هبطت على ذهنه فكرة ملهَمة عن كيفية إستحداث سلسلة من التفاعلات النووية . وأدرك لتوه أن تفاعلات كهذه لابد أن تطلق طاقة هائلة ، وأن بالامكان صنع القنابل الذرية .

وفى عام ١٩٠١ ــ وهو العام نفسه الذى ظهرت فيه إلى النور قصة ويلز عن ارتياد الفضاء بعنوان The First Men in the Moon (الرواد الأوائل على سطح القمر) ــ قام ويلز أيضا بنشر مقاله الأول فى سلسلة مقالات بعنوان Anticipations: An Experiment in Prophecy (توقعات : تجربة فى مجال التنبؤ) ثم اقتفى أثره بعد هذا فى هذا المضمار كُتاب كثيرون آخرون عبر العالم كله على صفحات كثير من الجرائد والمجلات .

واستمر ويلز فى تنبؤاته التى تحقق معظمها . فلقد تنبأ بأشكال وسائل النقل التى ستتوافر فى القرن العشرين ، كما تنبأ باتساع رُقعة المدن الكبرى واتساع ضواحيها ، كما صوَّر نظم الطرق الفسيحة التى سوف تكتظ بالسيارات الخاصة والحافلات واللوريات . وتنبأ أيضا بإقامة المساكن الضخمة التى سوف تكون التدفئة فيها مركزية ، وبالمطابخ الآلية ، وبالمنظفات المنزلية وبكثير من النتاجات الأخرى التى يعلن عنها اليوم على شاشات التليفزيون .

ولم يقف ويلز عند هذا الحد ، بل عرض للتغيرات التى سوف تقع فى البنية الطبقية بالمجتمع الانسانى بالأقطار المختلفة ، كما عرض لمستقبل الديموقراطية والوصول إلى حالة من الاستعداد الدائم للحرب ، الأمر الذى سيجعل من المحتوم فى نهاية المطاف قيام نظام حكم عالمى تحت إشراف صفوة مدربة علميا .

وبعد هذا العرض السريع لنشأة المستقبلية ، علينا أن نتناولها لا من حيث إنها تاريخ مضى ، بل من حيث إنها آلية حالية فى متناول أيدينا يمكن أن تساهم فى التقدم التكنولوجى والبشرى . ذلك أن هناك مجموعة من التهديدات التى تتربص باستمرار بقاءِ الانسان على هذه البسيطة . ولكن بينما تتزايد تلك التهديدات حِدةً ،

فان الامكانات والقدرات البشرية تزداد أيضا نموا وارتقاء .

وهناك فى الواقع نوعان من المستقبلية لا نوعاً واحداً فحسب . فهناك أولا ـ المستقبلية المتأزمة crisis Futurism ، ثانيا ـ المستقبلية التطورية Evolutionary Futurism فاذا ما استطعنا أن نتدارس هذين النوعين من المستقبلية ، فقد نحصل على ضوء يهدينا للخروج من الارتباك الحالى إلى مستقبل إيجابى للإنسانية . ونأمل ألا يكون ذلك الضوء خداعا أو مجرد وهم ، بل أن يكون بمثابة المرحلة التالية من التطور ، التى تنبنى على أساس التنشيط المنسجم للقوام الكامل للقدرة البشرية روحيا وسيكلوجيا واجتماعيا وتكنولوجيا .

والواقع أن المستقبلية المتأزمة هى أكثر أشكال المستقبلية ذيوعا . ومن أشهر ممثلى هذه المستقبلية الفن توفلر ALVIN TOFFLER بكتابه Future shock(صدمة المستقبل) . يقول توفلر إن عملية التغير قد خرجت عن طَوْع الانسان . فنحن قد أرغمنا على ركوب جياد تعدو بنا إلى حيث لا نعلم ، ولم يعد لنا سوى أمل قليل للتحكم فيها . فاذا ما استمر النمو الحالى بمعدله الراهن لسكان العالم وللتصنيع وتلوث البيئة وانتاج الغذاء بلا تغيير ، فسوف نبلغ نهاية حدود النمو الممكنة على الكرة الأرضية خلال مائة سنة فقط . وعندئذ سوف نصطدم بكارثة عالمية منقطعة النظير .

أما المستقبلية التطورية فانها تقدم عنصرا جوهريا تفتقر إليه المستقبلية المتأزمة فى موقفها من المشكلة العالمية ، هو التدرع بالنظرة التطورية . فمن هذا المنظور التطورى ، يجب أن تفسّر أزمة البشرية اليوم فى ضوء قفزة تطورية خطيرة ولكنها قفزة طبيعية . على أن هذه القفزة لا تؤدى إلى الاصلاح بالتكيف للحدود الراهنة ، بل تؤدى إلى تحول جوهرى من خلال القابلية للتكيف وأيضا من خلال قدرات جديدة كامنة فى الجِبِلّة البشرية .

ولكى نفهم ما هو أبعد من الأزمة الراهنة ، لابد أن ندرك أن المستقبلية التطورية تمتد إلى الوراء إلى الماضى السحيق جدا حتى منشأ الكون الفيزيائى ، فنقوم بدراسة الأنماط المتواترة من التحول . وتكشف هذه الطريقة عن أن الطبيعة تتطور من خلال حلزون أو لولب تطورى ينتهى إلى قيام نظم متكاملة معقدة بدءاً من الجزيئات ومرورا بالخلايا ، إلى الكائنات الحية متعددة الخلايا ، إلى الأناسى القدامى ، وانتهاءبنا نحن الآدميين .

وتنشأ الدروس المرجوة حول التغير الكمى الذى نجابهه من خلال هذا الطريق التطورى الذى تطلّب المرور فيه انقضاء البلايين العديدة من السنين . على أن الطبيعة وهى تمر خلال مراحل طويلة من التغير عن طريق الزيادة فى الكم ، فانها تقفز قفزات تطورية مفاجئة يسميها علماء التطور بالطفرات .

والأزمات تسبق التحولات ، ولا تشكل المشكلات سوى عوامل تطورية . وقبل كل تغير كمى ، كانت هناك نظم أزمات عملت على الإعداد لاستحداث كيان جديد هائل لم يَتأَدّ إلى إصلاح ما هو قائم ، بل تأدى إلى استحداث أشكال جديدة من خلال تركيب جديد للأجزاء المتباينة .

والواقع أن المستحدثات التى ترسمها الطبيعة على أساس تكنولوجى إنما تتوافر فى أساس كل تغير كمى . فتركيب العناصر ، والدستور الذى ينهج وفقه نشوء الأشياء وارتقاؤها ، والتركيب الضوئى ، بل واللغة ، إنما هى فى الواقع تكنولوجيات طبيعية ـ إذا صح التعبير ـ قد أدت إلى وقوع تغير كمى . فالتكنولوجيا بهذا المعنى هى عملية طبيعية .

ولا يخفى أن وجهة النظر التطورية تتسم بالتفاؤل . فعندما يقوم المدافعون عن المستقبلية التطورية من أمثال بكمنستر فولر BUCKMINISTER FULLER أو اسفانديارى F.M. ESFANDIARY أو كرافت اثريك KRAFFT Ethricke بتفسير الحلزون أو اللولب التطورى ، فانهم يشاهدون فيه الفرص المتفتحة أمام الأداء الإنسانى وطاقاته المتجددة والمدى البعيد غير المتناهى الذى يمكن أن يصل إليه ذلك الأداء . فهم ينشدون القبض على الوضعيات التى تشير إلى « جشطلت » إمكانياتنا البشرية ، أى أنهم يتدرعون بنظرة كلية شاملة غير مجتزئة ببعض الجوانب دون باقى الجوانب الأخرى . ولا شك أن الامكانات التى تحوزها البشرية هى إمكانات حقيقية ، كما أن المشكلات التى تجابه البشرية هى مشكلات حقيقية أيضا ، ولكنها لم تفهم حتى الآن باعتبار أنها إمكانات ومشكلات طبيعية ، وأنها دلائل على نتاج لتفاعلات تطورية خاصة بنوع معين وبمستوى معين من الكائنات الحية فى المرحلة التطورية التى نمر بها .

وبموجب هذه النظرة المستقبلية التطورية يعتبر التطور بمثابة خبرة شعورية مستمرة فى النمو . ففى كل قفزة كمية ، يزداد شعور البشرية نموا . فاذا لم تكن الطبيعة البشرية آخذة فى التطور إلى الأمام تجاه شعور أكثر ارتقاء باستمرار ، فيكون إذن من الطبيعى أن أيا من باقى قدراتنا سوف لا يجد له مجالا يعبر عن نفسه من خلاله ، وبالتالى فان قدراتنا على هدم أنفسنا سوف تُفضى بنا عندئذ إلى الانقراض .

وتذهب هذه النظرة المستقبلية التطورية إلى القول بأننا لسنا فى عالم منغلق على نفسه . فالجنس البشرى يقف على عتبة الولوج فى بيئة جديدة . ولا شك أن البيئة الجديدة التى تبعد فى آفاقها عن بيئة الكرة الأرضية هى بيئة غنية بالموارد وبالطاقة وبالمساحات التى يتسنى التطور فى نطاقها . وهناك فى الغالب إغضاء مقصود عن الامكانات المتوافرة فى الفضاء ، وعن تكنولوجيات الفضاء . بيد أن سبر أغوار الفضاء واستغلال إمكاناته يشكلان خطوة مهمة لا تقل أهمية عن الخطوة التى اتخذتها بعض الكائنات الحية البحرية وقد غيرت بيئتها المائية وزحفت إلى اليابسة وجعلت منها بيئة طبيعية لها عن طريق قدرتها على التكيف بيولوجياً لمتطلبات تلك البيئة الجديدة . وكما أن الزراعة قد انتهت إلى الحضارة الحديثة ، كذا فان زراعة بعض الكواكب سوف تفضى إلى نشوء حضارة كونية مستحدثة .

ولا شك أن هندسة الوراثة وما يمكن أن تؤدى إليه من نتائج اقتصادية وسيكلوجية واجتماعية سوف تلعب دوراً تطورياً بعيد المدى فى تذليل كثير من الصعاب وفى حل بعضَ المشاكل التى تجابه الجنس البشرى اليوم ، كما سوف تحقق الرفاهة للأجيال القادمة . ومن المعروف أن هندسة الوراثة

قد غزت المقومات الوراثية النباتية والحيوانية والبشرية فى عقر دارها . وعلى الرغم من أن هذا المجال التكنولوجى حديث جدا ، فان التقدم فى مضماره بالغ السرعة ، شأنه فى ذلك شأن إيقاع سائر الابداعات التكنولوجية الحديثة المتباينة . فإذا ما توافر أمام مكتشفات هندسة الوراثة مجال تطبيقى على أوسع نطاق ، فسوف يحدث انقلاب حقيقى فى الانتاج النباتى والحيوانى ، بل وفى انتاج نوعيات بشرية جديدة . ذلك أن هندسة الوراثة لا تُكلف بالكم فحسب ، بل إنها تُكلف بالكيف أيضا . فهى لا تكتفى بجعل الحد الأعلى لنمو الثمرة أو لمحصول الحبوب من الفدان الواحد أكبر مما عليه حال الغلة الزراعية اليوم ، كما لا تكتفى بجعل ما يكتنزه الحيوان فى جسمه من لحم وشحم أكثر مما يكتنزه أفراد النوع من ذلك الحيوان الذى نغتذى على لحمه وشحمه اليوم ، ناهيك عن كمية الألبان وعدد البيض . . . الخ ، بل إن هندسة الوراثة تهتم وتخطط أيضا لتخليق أنواع جديدة من الثمار والمحاصيل والحيوانات والطيور والأسماك تكون جيدة المذاق من جهة ، وتكون أكثر فائدة من جهة ثانية ، ومتباينة الأنواع من جهة ثالثة .

وواضح أن المستقبلية التطورية تولى أعظم الاهتمام بهندسة الوراثة . ذلك أن تلك الهندسة تعمل جاهدة على تحدى مشكلات الحاضر الراهنة ، كما تعمل على تحسُّب مشكلات المستقبل المتوقعة . ولعل تلك الهندسة الوراثية من أهم ما تعلقه المستقبلية التطورية من آمال لاجتياز الأزمات الراهنة التى تحيق بالبشرية .

على أن تلك الهندسة الوراثية عندما تتعرض ــ وهى بلا شك سوف تتعرض ــ لتخليق أنواع بشرية جديدة ، فانها سوف تخطط لذلك فى ضوء التوقعات أو قل فى ضوء التنبؤات المستقبلية . ذلك أن المشتغلين بهذا النوع الجديد من الهندسة إذا ما جعلوا همهم الأكبر والوحيد هو تخليق كائنات بشرية أقوى بنية وأطول قامة وأضخم جثة وأعلى ذكاء ، وقد خلت بنياتهم من التشوهات الوراثية ، فانهم سوف يهيئون الفرصة بذلك لبزوغ إنسان وحشى جديد ربما يدمر كل ما استقر لنا من حضارة وكل ما تبلور لدينا من قيم الحق والخير والجمال . ولكن إذا ما عمد مهندسو الوراثة المستقبليون إلى ترسُّم أهداف محددة للتخليق البشرى الجديد ، فانهم سوف يخدمون الأجيال القادمة أجلَّ وأصدق الخدمات . ولعلنا نحدد تلك الأهداف التى نرى أنها خليقة باقتفاء علماء الهندسة الوراثية لدى تخليقهم لأناسى جدد فيما يلى :

أولا ــ تخليق أناسى جدد يتسنى لهم ممارسة الحياة على قيعان المحيطات والبحور دون أن يكونوا بحاجة إلى أجهزة خارجية مساعدة . فتلك الكائنات البشرية الجديدة سوف تتمكن من ممارسة حياتها فى بيئة بحرية خصبة وبكر . فاذا ما تم ذلك التخليق واستمر تحت التطوير والتعزيز ، فان البعض من فئات أجيال المستقبل البعيد من بنى آدم سوف يمارسون الزراعة وينشئون المصانع على قيعان المحيطات والبحور وقد سارت حياتهم وَفْق نظم جديدة تستمر فى التطور والانبثاق من ذلك المنطلق كما حدث بالنسبة للانسان الذى جعل من الأرض وما يحيط بها من غلاف جوى بيئة مناسبة لممارسة حياته ولانبثاق حضاراته الأرضية .

ثانيا ــ تخليق أناسى متحررين من الجاذبية الأرضية وذلك بايلاج جينات الأجنحة والقدرة على الطيران فى بنية ذلك الانسان الذى يتم تخليقه . فطالما أن هندسة الوراثة قد استطاعت أن تمتد إلى نوعين من الأشجار متباينين تمام التباين لكى تُخلِّق من مقوماتها ثماراً جديدة مبتكرة تجمع بين خصائص ثمار النوعين معا فى ثمرة واحدة ، فسوف يكون من المستطاع فى المستقبل القريب أو فى المستقبل البعيد تخليق أناسى يجمعون فى قوامهم خصائص الانسان وخصائص الطير فى نفس الوقت . وسوف يترتب على هذا لنشوء حضارة جديدة ، أو قل نشوء خط حضارى جديد كل الجدة ، متمثلاً فى حضارة الانسان الطائر الذى سوف يجعل من الأبراج العالية مواطن يقطنها ، فتبنى القلاع السكنية على أعمدة خرسانية عالية تؤمها تلك الطيور الآدمية أو بنو آدم الطائرون لممارسة حياتهم أو للعمل بها أو للتنقل بينها أو للنوم فيها .

ثالثا ــ تخليق أناسى فضائيين ، أو قل بتعبير أدق تخليق بشر يكون بمكنتهم استيطان الكواكب التى تخلو من الأوكسجين أو ذات درجات حرارة مرتفعة جدا أو منخفضة جدا أو بلا ضغط جوى . ومعنى هذا أن هندسة الوراثة المستقبلية سوف تقوم بتفصيل إنسان المستقبل بحيث يكون بمقدوره التكيف لظروف بيئية مغايرة تماما للظروف البيئية التى تناسب بنى آدم على الأرض . وهنا نلاحظ أن هندسة الوراثة سوف تقلب الآية . فبدلا من الممارسة المعتادة التى دأب عليها رواد الحضارة وهى تطويع البيئة للانسان ، فان مهندسى الوراثة المستقبليين سوف يعمدون إلى تطويع المقومات البشرية الراهنة وفْق شروط البيئات الجديدة كل الجدة .

والواقع أن المستقبلية التطورية تؤمن إيماناً قاطعاً بأن اشتداد الأزمة هو فى ذاته حافز قوى على سبر مجاهل جديدة تماما تعد فتحا غير مسبوق . ولعل ظهور هندسة الوراثة فى وسط هذا الخضم الهائل من المشاكل التى يعانى منها البشر اليوم يشكل دَلالة حاسمة على أن البشرية تقف على عتبة جديدة سوف تقفز منها إلى رحابات تطورية جديدة وشيكة .

ولقد برهن الكيميائى الفزيائى ايليا بريجوجين ILYA PRIGOGINE الحائز على جائزة نوبل على كيفية انتقال النظم الوجودية « فجأة » إلى مستوى أعلى . لقد وجد فى دراسته أن التشوشات التى يحدثها نوع ما من الطاقة فى أثناء مرورها من خلال أحد النظم ، وقد وصلت تلك التشوشات إلى حجم حَرِج ، فانها يمكن أن توجه النظام بُرمته إلى حالة جديدة تتسم بأنها أكثر انتظاما وأكثر اتساقا وأكثر ترابطا . فكثير من الارتباطات بأحد النظم المعقدة يوسِّع من مدى التشوشات بسبب تفسخ تلك الارتباطات ، ثم يعود ذلك النظام بعد ذلك إلى إعادة الربط فيما بينها بطرق مستحدثة . فالعناصر المستحدثة تترابط فيما بينها بحيث تشكل شبكة متكاملة . وتتشابك تلك الشبكات المستحدثة عند نقطة معينة فى دوائر أوسع فيما بينها ، فيؤدى ترابطها الجديد إلى بزوغ نظام جديد تماما . وحيث أن الانسان لا يخرج عن كونه قواماً من قوامات الطبيعة ، فانه يخضع إذن بحضارته ومستحدثاته الشعورية للقوانين العامة فى حضن أمة الطبيعة التى تبدو فى ظاهرها وكأنها تسير وفق قوانين ميكانيكية رتيبة ◆

الروائى الايطالى جيوفانى فيرجا

الدسوقى فهمى

ولد الكاتب الروائى الصقلى جيوفانى فيرجا فى ميناء كاتانيا بجزيرة صقلية فى ٢ سبتمبر ١٨٤٠ وهو أكبر ستة أطفال ولدوا لجيوفانى باتستا فيرجا ، وكاتيرينا دى مورو ، وكان أبوه من طبقة صغار النبلاء ، أما أمه فكانت من أسرة ثرية من أهالى ميناء كاتانيا ، وكانت أسرة فيرجا ذات ميول سياسية ليبرالية مناهضة لأسرة البوربون وكانت تملك أملاكاً فى جزيرة صقلية ، وفى إيطاليا فى منطقة فيتزينى على بعد حوالى ثلاثين ميلاً من هذه المدينة ، وقد قضى جيوفانى طفولته فى هذين المكانين فى رعاية والدته فى أغلب الأحوال ، وفى سن الحادية عشرة بدأ فى تلقى تعليمه على يد أستاذ يدعى أنطونيو أباتى ، وكان كاتباً وشاعراً وصحفياً ، ذا نزعة جمهورية قوية ، وكان من أتباع ماتزينى فى آرائه العامة ، وبعد ذلك درس جيوفانى فيرجا القانون فى جامعة كاتانيا عام ١٨٥٨ ، ثم قضىّ منذ عام ١٨٦٠ فترة سنوات أربع فى الحرس القومى بعد هزيمة قوات البوربون على يد غاريبالدى ، ثم دفع له والده البدل النقدى لترك الخدمة ، ووافق على السماح له بأن ينهى دراسته ويتفرغ للكتابة ، فغادر جيوفانى صقلية التى كانت على الرغم من ثرائها الذى أثار انتباه فيرجا فى بداية الأمر ، جزيرة بدائية ومنعزلة ، لهذا غادرها فى منتصف الستينيات من القرن التاسع عشر إلى فلورنسا بعد تركه للخدمة فى الحرس القومى .

وكانت أولى اهتمامات جيوفانى فيرجا الأدبية قد تحركت تحت تأثير معلمه الكاتب الصحفى والشاعر أنطونيو أباتى ، فاهتم

بالروايات البطولية والتاريخية ، وكان تأثير هذا الاهتمام واضحا فى عمله الأول الذى لم ينشر ، وهو رواية سيئة بعنوان (الحب والوطن) أقامها على خلفية من الثورة الأمريكية .

وكان فيرجا قد أسس فى بداية الستينيات من القرن الماضى ، وهى الفترة التى شهدت خدمته فى الحرس القومى مجلة أسبوعية بالاشتراك مع الكاتب (نيكولو نيسيفورو) واهتمت هذه المجلة بقضية توحيد إيطاليا وجزرها ، وناهضت الإتجاهات النادية بالإقليمية ، ثم أسهم أيضاً فى تلك الفترة من حياته فى تحرير دوريات عديدة ذات طابع أدبى وسياسى ، ولكنه لم يحقق أى نجاح فى مجال الصحافة ، وكان فى تلك الأثناء عاكفاً على كتابة الروايات الرومانسية الوطنية ، ومنها روايته التاريخية الطويلة التى نشرت فى كاتانيا فى أربعة أجزاء بين عامى ١٨٦١ ، ١٨٦٢ بعنوان (نائب عن منطقة الجبل) ، واستقبل هذا العمل فى فلورنسا استقبالاً مشجعاً فى مقال لم يوقع الناقد باسمه عليه ، ونشر فى مجلة (أوروبا الجديدة) ، وفى هذه المجلة نفسها نشر فيرجا رواية رومانسية بطولية أخرى نشرت مسلسلة على حلقات غير متصلة بين أغسطس عام ١٨٦٢ ومارس عام ١٨٦٣ .

وفى عام١٨٦٥ غادر فيرجا صقلية بعد تركه للخدمة فس الحرس القومى عام ١٨٦٤ ، تلك الخدمة التى كان لها أثرها فى اتجاهه إلى كتابة رواياته الوطنية والتاريخية الرومانسية الطابع ، وقام بزيارة طويلة لفلورنسا التى كانت عاصمة لإيطاليا منذ نهاية العام السابق ، وقام بعد ذلك بعدة زيارات أخرى إلى فلورنسا ، حتى استقر بها فى إقامة شبه دائمة عام ١٨٦٩ . وهناك اختلط بكثير من رجال الأدب ومن بينهم فرانشسكو دال أونجارو ، وهو راعية الأول فى الحقل الأدبى ، وتردد على الصالونات الأدبية فى فلورنسا ، وعقد فى هذه الفترة أيضاً صداقته التى دامت طوال حياته مع الكاتب الصقلى لويجى كابوانا .

وفى عام ١٨٦٦ نُشرتْ أولى رواياته الرومانسية العاطفية التى لم تحقق نجاحاً كأغلب رواياته التاريخية والوطنية الرومانسية السابقة ، لكنه أتبعها فى عام ١٨٧١ بقصة رومانسية عاطفية أخرى كان عنوانها (قصة غطاء للرأس) (ستوريا دى أونا كابينيرا) ، وتتألف من رسائل بين فتاة صغيرة أجبرت على أن تصبح راهبة وبين صديقة لها . وحقق هذا الكتاب نجاحاً يُعد أكبر نجاح حققه فيرجا فى حياته الأدبية كلها وأعيد طبعه عديداً من المرات .

وفى نهاية نوفمبر عام ١٨٧٢ انتقل الى ميلانو التى كانت فى ذلك الوقت قد حلت محل فلورنسا باعتبارها العاصمة الأدبية والفنية للشعب الإيطالى ، واستناداً إلى نجاح (قصة غطاء للرأس) سرعان ما أصبح جيوفانى فيرجا عضواً فى المجتمع الأدبى فى ميلانو ، وأصبح زائراً منتظماً للصالونات الأدبية ، وخاصة صالون الكونتيسة (ما فاى) ، وهناك وطّد صداقاته مع المشتغلين بالأدب والصحافة والنشر ، وتميزت هذه الفترة من حياته أيضاً بالنشاط الأدبى المكثف حيث نشر عدة روايات رومانسية عاطفية هى حوّاء عام ١٨٧٣ ، والنمر الحقيقى ، وعروس ١٨٧٥ ، ثم ظهرت مجموعته القصصية الأولى عام ١٨٧٦ بعنوان (بريمافيرا) أو «الربيع وقصص أخرى» .

وفى عام ١٨٧٤ نشرصورة أدبية صوّر فيها الحياة فى جزيرة صقلية بعنوان (نيدا) اعتبرها النقاد نقطة تحول (جيوفانى فيرجا) من الروايات الرومانسية الوطنية والتاريخية ، ثم الروايات الرومانسية العاطفية ، إلى أعمال مرحلته الناضجة ، وهى المرحلة الواقعية ، ففى (نيدا) تحول من الرشاقة الزائفة التى هى طابع حياة المدينة إلى الاهتمام بجوهر الصراع الأساسى من أجل الوجود فى وطنه صقلية ، وكان مفهوم فيرجا الخاص للواقعية الإيطالية (الفيريسيمو) Verissimo فى مقدمته القصيرة التى كتبها على شكل رسالة لقصته القصيرة (حبيب جرامينا) ، وكذلك فى المقدمة التى كتبها لروايته (الحقد) (مالافوليا) I Malavoglia، أو (المنزل بجوار شجرة البشملة) وهو العنوان الذى ظهرت به فى الترجمة الانجليزية ، يقول فيرجا أن (الفيريسيمو) أو الواقعية الإيطالية كما يراها ، تهتم أساساً بدراسة حياة الفرد فى داخل مجتمعه دراسة موضوعية ، مع إهمال الوصف إلى أدنى حد ممكن ، وتتيح للحوار أن يحمل السرد فى حركته الدرامية إلى الأمام ، وقد كانت النتيجة التى أثمرتها هذه الرؤية التى رآها فيرجا للواقعية هى كثافة درامية على درجة عالية من الجمال تميزت بها أعماله فى مرحلته الواقعية .

ومن هنا يتضح لنا أن أعمال فيرجا الروائية والقصصية يمكن تقسيمها إلى مرحلتين متميزتين هما المرحلة الأولى Prima Maniera (بريما مانييرا) وتشمل الروايات العاطفية المبكرة وكل الرومانسيات الوطنية والتاريخية والعاطفية التى بدأ بها تجاربه فى الكتابة وتدور أحداثها أساساً فى «المدينة» فلورنسا أو كاتانيا أو ميلانو أو غيرها ، ثم المرحلة الناضجة وهى مرحلة الواقعية «الفيريسيمو» وتشمل إلى جانب معالجاته الدرامية القصصية ومجموعات قصصه القصيرة عن الريف فى جزيرة صقلية ، وحياة الصيّادين والموانى والريف فى إيطاليا ، تلك (التيمة) أو الموضوع الذى خطط لمعالجته معالجة كاملة على كافة المستويات فى حلقة من خمس روايات بعنوان (المقهورون) I Vinti، كتب منها روايتان فقط هما : (الحقد) أو (المنزل بجوار شجرة البَشْمَله) ١٨٨١ ، و(ماسترو دون جيزولدو) ١٨٨٨ والصفحات الأولى فقط من روايته (دوقة ليرا) وهى الرواية التى كان مقرراً لها أن تحتفظ بخلفية جو جزيرة صقلية الذى يوجد فى الروايتين المكتملتين ، لكن كانت رواية (سكيبونى الموقّر) وهى الرواية الرابعة قد قرر لها فيرجا أن تتناول شئون السياسة فى روما ، ورواية (رجل الترف) وهى الخامسة كان فيرجا قد خطط لها أن تدور فى فلورنسا وميلانو فى أوساط رجال الصناعة الأثرياء .

وكان العقد الذى يمتد بين عامى (١٨٨٠ - ١٨٩٠) هو الفترة التى نشر فيها فيرجا كل أعماله التى تعد الآن من روائع الأدب الإيطالى ، ففى عام ١٨٨٠ نشر مجموعته القصصية عن حياة الريف الصقلى بعنوان (الحياة فى الريف) (فيتا داى كامبى) Vita dei campi وهى المجموعة التى تضم القصة القصيرة (كافاليريا روستيكانا) أى (الشهامة الريفية) والتى قامت على أساسها أوبرا (بيترو ماسكاى) ، وأيضاً روايته (الحقد) أو المنزل إلى جوار شجرة البشملة) وهى الرائعة التى تعد مع رواية أليسا ندرو مانزونى (المخطوبة) ذروة النثر الروائى الإيطالى فى القرن التاسع عشر .

وفى عام ١٨٨٢ نشر فيرجا روايته (زوج ماريتا) وهى عمل لا يتفق فى السياق الزمنى

مع أيٍّ من مرحلتيه ، بل يقف فى مفترق الطرق بينهما .

وفى عام ١٨٨٣ صدرت مجموعتاه القصصيتان (قصص ريفية) و (قصص من صقلية) .

وفى عام ١٨٩٠ قدم بيترو ماسكانى أوبراه الشهيرة (كافاليريا روستيكانا) مُغْفِلاً حق فيرجا فى تأليفها ، وأدى ذلك إلى دعوى قضائية حول حق التأليف رفعها جيوفانى فيرجا وتقاضى بعد الحكم فى القضية لصالحه مع ١٤٣,٠٠٠ ليرة كتعويض ، وكان قد انخرط فى هذه القضية لأكثر من عشرين عاماً ، وفيها بعد ألف (مونليونى) صياغة أخرى للأوبرا لكنه بدوره خدع فيرجا الذى فقد أغلب حقوقه عن هذه الأوبرا .

ودفعه حصوله على مبلغ التعويض بالإضافة إلى فقدانه للاهتمام بميلانو وكراهيته للحياة بها ، دفعه للعودة إلى موطنه صقلية ، وقضىَّ بقية حياته فى ميناء كاتانيا فيما عدا زيارات قصيرة إلى إيطاليا ، وبعد وفاة أخيه بيترو عام ١٩٠٣ تحمل مسئولية تربية أبناء أخيه ، وأصبح انتاجه الأدبى قليلاً أو نادراً ، وقد أحزنه التجاهل لأعماله أو الاهتمام بها أحياناً اهتماماً متواضعاً لا يتناسب مع قيمتها ، كما ساءه النجاح غير المتوقع الذى حققه الروائى جابرييل دانتزيو ، الذى يقل عنه فى مستواه الفنى ، والذى يدين لفيرجا بأسلوبه إلى أبعد حد ، وإن كان فيرجا قد صادف نجاحاً مطرداً ككاتب درامى بإعداده المسرحى لكثير من قصصه . وكان فيرجا الذى ظل أعزب طوال حياته وإن كان قد اشتهر بعلاقاته النسائية والغرامية العديدة ، كان قد عانى من حالة انقباض نفسى ، وهو ما فسره بعض النقاد بأنه ناتج عن فشله فى إنجاز مشروعه الروائى الكبير ، وقد قضىَّ فيرجا سنواته العشرين الأخيرة من حياته فى عزلة متزايدة ، ويعتقد الكاتب الوحيد الذى كتب سيرة حياته وهو (ألفريد ألكساندر) أن اكتئابه كان انتكاسياً فى أعقاب المشاكل التى سببتها له قضية (كافاليريا روستيكانا) ، وكذلك فشله فى تحقيق مشروعه الروائى الذى لم يكتمل ، ولقد عانى فيرجا من اضطراب حزين ، هو نوع من الإكتئاب الهوسى القديم ، وربما كان فى سنوات حياته المبكرة قد عانى نوبة أو نوبتين من نوبات الهوس الهادىء ، كما يقول الناقد (مارتن سيمور سميث) ، وكان لهذا بصفة عامة تأثيره فى اضطراباته المتصاعدة وميله العنيف إلى الكتابة ، وإلى حياة تتصف بالمغامرة ، وقد بدأت تلك الأطوار الهَوَسية تتلاشى كما هو شائع فى مثل تلك الحالات مع تقدمه فى العمر ، ولم يتبق فى شيخوخته من هذه الأعراض سوى أنه كان يعكس على من يلقاه لوناً من إنقباض النفس كما يقول (سميث) .

وفى عام ١٩١٩ نشر الناقد الإيطالى (لويجى روسو) كتابه عن (فيرجا) الذى أصبح الآن مرجعاً مهماً الحياة وأعمال جيوفانى وهو الكتاب الذى وضع فيرجا فى مكانه الذى يستحقه فى الحركة الأدبية فى إيطاليا وفى العام التالى ١٩٢٠ ، عُيِّنَ فيرجا فى منصب سناتور مدى الحياة فى مملكة إيطاليا ، وفى نفس العام تم الاحتفال الشعبى ببلوغه سن الثمانين وتوفى ٢٧ يناير ١٩٢٢ م بعد إصابته بالجلطة الدموية .

فإذا تناولنا أعماله الروائية الهامة التى تأكدت مكانتها فى تاريخ الأدب الإيطالى فى القرن التاسع عشر والتى ترجمت إلى اللغات العالمية ترجمات عديدة لعل من أهمها ترجمة الروائى البريطانى د. هـ. لورنس ، وبناء أكثر من صيغة أوبرالية مسرحية على قصصه القصيرة التى قام هو نفسه بإعدادها درامياً ونشرها كمسرحيات أن من أهمها روايته الرائعة (الحقد) أو (المنزل بجوار شجرة البشملة) ، حيث يشير هذا العنوان إلى المنزل الذى يمتلكه بطل الرواية وأولاده بجوار تلك الشجرة المعروفة التى تطلق عليها الأسرة التوسكانية تقليدياً اسم (شجرة الحقد أو البغضاء) والتى ارتبطت بها الأسرة فى هذه الرواية تبعاً لهذا المفهوم ، فهذا المنزل فى الرواية يرمز بالنسبة لأنطونيو العجوز إلى وحدة الأسرة ، وأيضاً إلى العادات والأساليب القديمة فى الحياة ، والحدث الذى تدور حوله الرواية يقع فى مدينة الصَيَّادين (أتشى تريتسا) فى جزيرة صقلية ، وفى فترة شهدت تغيرات اجتماعية كثيرة ، وكانت مهنة الصيد بصفةخاصة فى حالة آخذة فى الإنهيار ، بينما كانت الضرائب تتصاعد ، وكانت قد بُنِيَت السفن البخارية ، وأنشئت السكك الحديدية ، وفوق ذلك كله كانت أساليب حياة الناس تتغير بتأثير هذه الأحوال الجديدة .

وأنطونيو العجوز بطل الرواية رجل طيب حكيم ، حريص مادياً ، مسئول كأب وملتزم بالعادات القديمة ، وصارم فى ملاحظته فيما يتعلق بالملبس القديم ، وهو معتاد على التعبير عن نفسه تعبيراً لا يفتقر إلى الإحساس السليم والحكمة الفطرية ، وذلك باستخدامه للأقوال المأثورة والأمثال ، وله إبن هو (باستياناتزو) له من زوجته (ماروتزا) خمسة أطفال هم أنطونيو الصغير ولوكا ومينا وآليس وليا .

ورواية (الحقد) تزدحم بالأحداث والوقائع إزدحاماً يجعل القارىء يكاد يعرف تقريباً كل قاطن فى مدينة الصيد الصغيرة (أتشى تريتسا) والشخوص التى تؤدى فى الرواية أدواراً جانبية على هامش الحدث الرئيسى لا يمكن أن يصفهم القارىء أو يعتبرهم الناقد شخوصاً صغاراً ، ذلك أن لهم من خلال التكنيك الفريد الذى اتبع فى بناء هذه الرواية وظيفة (الكورس) بالمعنى الإغريقى ، وذلك عن طريق مبادرات تتخذ طابع النميمة أو الإغتياب وتقديم أوصاف للآخرين من شخوص وأبطال الرواية ، ومن خلال إبداء الملاحظات السياسية التى لا يمكن أن يقدمها أبطال الرواية الأساسيون بالطبع ، وغير ذلك من الأفكار والمعلومات التى يدلون بها ، فيقدمون بذلك كله جانباً مهماً كبيراً من السرد الروائى . لكن الحدث الرئيسى يبقى متعلقاً بأسرة ماسترو أنطونيو ، ويفهم قارىء الرواية أن كل آمال وأحلام وطموحات هذا الرجل العجوز المستقيم تتركز كلها فى قاربه الذى أطلق عليه اسم (بروفيدنزا) أى (العناية الإلهية) ، كما تدور أحلامه أيضاً حول منزله القائم إلى (جوار شجرة البشملة أو الحقد) ، وتتركز أيضاً فى أحفاده .

لكن الكارثة بعد الكارثة ترهق كاهل هذه الأسرة ، ولا يستطيع أنطونيو العجوز أن يجمع ربحاً مادياً كافياً من صيد السمك وحده ، لهذا يقرر المضاربة فى تجارة الترمس (وهى بذور ذلك النبات الشائع النمو فى صقلية ، وكانت هذه البذور تستخدم كغذاء شتوى للحيوانات ، كما كان يعتمد عليها الفقراء فى غذائهم) وكان على أنطونيو العجوز لهذا أن يقترض مالاً يبدأ به تجارته من العم (كْرُوتْشْفيسُو) المعروف باسم

(الجرس الأصمّ) ، وفى تلك الأثناء كانت (بـروفيدنـزا) مركب أنـطونيو العجوز قد تحطمت فى العاصفـة ، وغرق ابنـه الأكبر (بـاستيانـاتزو) ، وخـرج حفيده أنـطونيـو الصغير من الحادث بجراح بالغة الخطورة ، وفى تلك الأثناء قتل (لوكا) حفيده الآخر فى منـطقـة (ليسـا) فى الحرب الإيـطاليـة النمسوية ، وهى حرب لم يستطع أبداً أن يفهمها ولا كان يهمه أمرها ، أمّا ما يتعلق ببقية أحفاده ، يـرى القارىء بينـما تتقدم أحداث الرواية أن زواج (مينا) قد فشل ، وتنحرف (ليا) ويجرفها تيار الرذيلة وتهجر المنزل ، (أليسى) فقط هو الذى يبقى وسط هـذا الإحباط كله عـاقلاً ومخلصـاً واعياً ، ويعتـاد (أنطونيو الصغير) الشراب وذلك خلال فترة أدائه لخدمته العسكرية ، وأخيراً يسجن لأنه قام بطعن ضابط الجمرك الذى يقبض عليه عند قيامه بعمليات التهريب ، ويغادر المنزل هو أيضاً .

وفى تلك الأثناء يُلحّ على أنطونيو العجوز إحساسه العميق بالأمانة ، وفهمه العـريق لمعنى الشرف والاستقامة أن يرد دينه للعم (كروتشفيو) كـاملاً ، ولا يعنى هـذا سوى شىء واحد هو ضرورة بيع المنزل الذى إلى جـوار شجرة البشملة ، وبهـذا يـرى أعـز أحـلامـه وهى تتحـطم ، أمـا القـارب (بروفيدنزا) الذى كان قد تم تجديده فيغرق ويتحطم مرة أخـرى ، ويصـاب (مـاسترو أنطونيو) فى هذا الحادث بخبطة شديـدة ، وينقل إلى المستشفى ويواجه الموت دون أن يجـرع فى لحظاتـه الأخيرة مـرارة الخـراب التام ؛ لأن ابنه العاقل (أليسى) يخبـره فى تلك اللحـظات بأن المنـزل الـذى بجـوار شجرة البشملة قد تمّ استرداده ، وعاد ثانية إلى حوزة الأسرة .

وتتفوق هذه الرواية فى نواحٍ عديدة على الرواية التالية لها فى خماسيته ، وهى روايته (ماسترو دون جيزولدو) التى تعـد فى حد ذاتهـا رائعـة مهمـة من روائـع الأدب الإيطالى ، والتى كان لهـا بدورهـا تأثيرهـا العميق فى مسار الرواية الإيطالية فى القرن التـاسع عشـر وبدايـة القرن العشـرين ، وخاصة فى تلك الفترة التى بدأت منذ بداية الحقبة الفاشيّة ؛ وهى الحقبة التى كانت فيها الـروايـة الإيـطاليـة وكـأنها تستعيـد أخيـراً مركزها وتؤكد وجودها . ومما يثير السخرية أنه لم تصدر حتى الآن طبعة واحدة كـاملة على نحو لائق لهذه الرواية ، وكان مخطوط رواية (ماسترو دون جيزولدو) هذه قد سرق من ابن أخ فيرجا ، وكان اللص الذى سرق المخـطوط هو وزيـر فاشستى أراد بسـرقـة مخطوط الرواية أن يتيح لصديقته وهى امرأة تدعى (لينا بيرُونى) أن تقدم دراستها الأدبية السخيفة عن هذه الرواية بـالاشتراك مـع أخيها ؛ فقام هذين بتشويه العمل ، وهوما ألقى بغلالة كثيفة من الإختلاط وسوء الفهم على كتابات فيرجا ، وظل الحال هكذا إلى أن نشر النـاقـد (لويجى روسُّو) كتابـه عن فيرجا قبـل وفاة الأخير بثلاث سنـوات ، فأصبح فيرجا مفهوماً لجمهـور قرائـه ولمن قاموا بعرض رواياته أخيراً ، والغريب أن تلك الكاتبة الفاشية وشقيقها اللذين قاما بتشويه صورة فيرجا الأدبية طوال تلك الفترة لم يجدا بعد انتهاء الحرب من يحاسبهما على ما فعلاً .

وعلى أية حـال فلم يقدِّر انجاز فيرجـا الروائى والقصصى والدرامى الهائل تقديراً يعى أبعاد عظمتة وتفرده ، فى حياته ، سوى القلائل ومنهم بصفة خاصة مواطنه الكاتب الصقـلى (لـويجى كـابـوانـا) ، والكـاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراند يللو) وقد امتدح (كابوانا) أسلوب فيرجا (الفيريسيمو) الـذى يمثل الشكـل الإيطالى من المـذهـب الطبيعى ، ويؤكد الإلتصاق بالـواقـع تمـام الإلتصـاق كما فعلت الـرواية الـطبيعية فى فرنسا لكن عـلى نحو خـاص يعكس روح جنوب إيطاليا ، ويعنى هذا أنها ركزت على مـا هـو حسىّ ، وعـلى الجـانـب الآخـر (للنتيمة) ، وركزت على كل ما هو بذاتى ، وركزت على أحوال الفقر ، وثمة ترجمة لهذه الرؤ ية (الفيريسيمو) تشعبت بالإضافة إلى ما سبق بجو من الخيال الرومانسى الزائد مع إضافات أخرى صنعت جميعها معـاً خلطة للبورجوازية الواهية المشاعـر فى إطار تلك الرؤ ية ، وتتبـدى هذه الصيغـة أو الخلطة (الفيريسيمو) المغلّفة بالرومانسية فى أوبرات (بوتشينى) لكنها تتبدى فى الحقيقة أوضح ما تكون فى أوبرا (بيتروماسكانى) المأخوذة عن (كافاليريا روستيكانا) أو الشهامة الريفية ، وهى قصة جيوفانى فيرجا التى أعدها بنفسه إعداداً درامياً لأوبرا ماسكانى وأعدّها بنفسه أيضاً لأوبرا (مونليون) ، كما كتبها ونشرها فى صيغة درامية مركزه فى تسع مشاهد من حياة الريف .

ولقـد تـوسـع النقـاد ؛ كـما تنـاولت الدراسات كآبة فيرجا وحزنه وانقبـاضه ، وحلّلت أو حـاولت تحليـل أسبـاب ذلـك وبواعثه ، وأوضحت آراء كثيرة أيضاً صحة تـأثره بنـظريات (زولا) ، وكـان مـواطنـه (كابوانا) قد لفت إليه انتباهه . إلاّ أن فيرجا الروائى الفنان لم يُؤدِّ به ذلك إلى الاعتقاد بأن فن الرواية من الممكن أن يكون وجهاً آخر من وجوه العلم كما زعم (زولا) ، كما أن هنـاك جانبـاً آخر لـطبيعة فيـرجـا هـو إحساسه المأساوى الذى يتبدى صـارخاً فى أعماله كلها ، واعتقاده الراسخ بأن البشر واقعون على نحو محتوم وفاجع فى أشكـال متنوعة متلونة لا حصر لها من أشكال المصير المـأسـاوى ، وأن المـأسـاة هى واقعهم ومعاشهم ومآلهم ومن هنا أيضاً ينبع اكتئابه وليس فقط لحزنة على ضياع أتعابه وحقوقه الأدبية فى إعداد كافاليريا روستيكانا ، التى أنفق عشرين عاماً من عمره لإثباتها عن طريق المحاكم ضد الانتهازيّيْن ماسكانى ؛ ومونليونى .

ويبـدو هذا واضحـاً فى الشكـل الـذى تطالعنا به قراءتنا لأحداث التاريخ ، ولصور الوجود البشرى الأخرى ، لكن فيرجا رغم إيمانه الغالب بهذا العنصر المأساوى المحتوم فى حياة البشر ، كان يمتلك حسّاً فطرياً ، حصيناً ، واضحاً ، وكـان يتمتـع بحب جيّاش للطبيعة يشمل البشر الذين هم جزء منها .

لقد اتحدت إيطاليا ، وأصبحت دولة منذ عهد قريب ، وإلى ذلك العهد كانت الرؤ ية المحلية فى الرواية الإيطالية ما تـزال هى الغالبة ، وكـان هذا هـو السبب الأساسى الـذى تسبب فى ضعف الرواية فى القـرن التاسع عشـر فى إيطاليـا ، على نقيض مـا حدث للرواية فى فرنسا ، وفى بريطانيـا ، وفى روسيا وفى ألمانيا فى تلك الفترة . لكن فيرجا كان بارعاً رغم ذلك فى قدرته الفذة على إمتاع قرائه عندما حـوّل هذا التحـدّد وهـذه المحليـة إلى انتصـار من أعـظم انتصارات فن الروايـة فى القرن التـاسـع عشر ، ذلك أن رواية (الحقد) ربما تعدُّ على أحد المستويات زواية إقليمية تقع أحداثها فى أحـد موانى صقليـة إلا أنها استـطاعت فى وضوح من خلال تضميناتها وطريقة بنائها الفنى أن تكون تعليقاً فنياً شاملاً على الحياة فى أى مكان .

وعن فكرته عن مشروعه الروائى (المقهورون) بشكل عام كتب (فيرجا) يقول :

«هذه الرواية هى دراسة أساسية وموضوعية لأنواع الطموحات الأساسية للحياة الكريمة ربما ترجع أصولها إلى أكثر الطبقات تواضعاً ، وربما تتطور منطلقة ومتصاعدة من هذه الطبقات المتواضعة ، إنها دراسة للاضطرابات وقد تم تجميعها فى أسرة واحدة ، أسرة كانت قد عاشت حتى جاءتها كل تلك الاضطرابات ، حياة سعيدة نسبياً» .

وكان الأسلوب الذى تصَوَّرَه فى كتابة هذه الرواية ذات الحلقات المتصاعدة إحداها من الأخرى ، هو أسلوب ينفرد بطبقة من طبقات الصوت تتناغم مع كل رواية من هذه الروايات التى يتناولها كل صوت من هذه الأصوات وكل أسلوب من هذه الأساليب .

وفى رواية (الحقد) كان الأسلوب الذى عمد إليه فيرجا هو عزف تلك النغمة التى تضمنها المادة أو (التيمة) التى يقوم عليها بناء الرواية ، ويمكن أن يكون فى الوقت نفسه هو عزف تلك النغمة المقابلة ، أى يكون عزفين لنغمة واحدة ونقيضها فى وقت معاً (البونيت والكادنتر بونيت) ، ويكون التكنيك أو الصنعة عندئذ هى القدرة على تجسيد هذا التواجد المزدوج فنياً ، وضبط التفاعل وتوزيع التأثيرات والإيحاءات ونسج تفاعلاتها جميعاً فى ميكانيزم متسق تلقائى ، وقد نجح فيرجا فى إنجاز رؤيته الصعبة هذه فأبدع عملاً عضوياً لا ينفصل فيه الشكل عن المضمون .

من هنا يمكننا أن نفهم لماذا لم تجد أعماله فى مرحلته الناضجة كل هذا النضج سوى القلائل من الذين يمكنهم حقاً تقدير هذا الإنجاز .

والسبب هو أن الجمهور فى تلك الفترة كان قد تربى على قراءة الروايات المحلية الخالصة أو روايات العشق المتأثرة بالأدب الفرنسى ؛ من قبيل تلك الروايات التى أنتجها فيرجا نفسها فى مرحلته الرومانسية المبكرة ، وهذه النقطة بالذات هى نبع إبداع فيرجا وتجديده ؛ فقد انطلق من التقاليد أو من التراث ، وفعل ذلك معتمداً على نفسه فأبدع لغة جديدة انبعثت من رصيدها القديم بإضافة الروح أو النغمة الجديدة ، وربما كان الكاتب البولندى (فلاد سلاف رايماونت) (١٨٦٧ - ١٩٢٥) الذى اشتهر بروايته (الفلاحون) التى كتبها بين عامى ١٩٠٤ - ١٩٠٩ ؛ والحائز على جائزة نوبل عام ١٩٢٤ ، وأيضاً الكاتب الإيطالى (سيزار باقيس) هما وحدهما اللذين اقتربا من مُضَارَعَتِه فى هذا المقام ، ولا شك أن تأثير (فيرجا) على الكاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراند يللو) كان تأثيراً حاسماً وفعّالاً من حيث أنه نقل إليه سر إضافة النغمة أو الروح الجديدة إلى رائحة وإيقاع القديم ، وعلى نفس النحو كان تأثيره على الروائى (الصقلى فيديريكو دى روبرتو) الذى عاش بين عامى (١٨٦٦ - و ١٩٢٧) .

ولقد كان بمقدور فيرجا أن يتبنى أسلوب الروائى العملاق الإيطالى الآخر (أليساندرو مانزونى) فى روايته (المخطوبة) ، إلاّ أنه لو فعل ذلك لجاءت معالجته لموضوعه البسيط ، خالية من الحياة ، ولعله كان يكفيه لتحقيق الحيوية أن يدس بضع تلميحات محلية صغيرة ؛ واقتباسات من تراث الحكم والأقوال الصقلية ، غير أن هذه الحيل كانت ستجعل الرواية أكثر تبعية للقوالب ، وأكثر مسايرة للصنعة الأدبية التى تستنفد إمكانيات المتاح ، وليس الإبداع الذى كان يطمح إلى إنجازه مهما كانت بساطة الموضوع ، بل بسبب من بساطة الموضوع نفسها ، ولقد كان فيرجا يعى غاية الوعى حدود تلك الواقعية التى اتخذت طابع التقاليد وأنجزت بهذا فناً أصيلاً جديداً كل الجدة . إن اللغة الأدبية النموذجية ؛ وخاصة عندما تتحلى بالصبغة المحلية كانت قاصرة عن تصوير الحقائق البدائية الفظّة ، والواقع الوحشى فى صقلية ، وكان باستطاعة فيرجا كذلك أن يكتب روايته باللهجة الصقلية ، لكن كان سيقوم عندئذ سؤال آخر ، هو لمن يكتب فيرجا ؟ ومن هم قراؤه ؟ والإجابة على أحسن الفروض ستكون كما يلى : إنه يكتب لمجموعة من البورجوازية الصقلية التى يفهم أفرادها تلك اللهجة المحلية لكونهم من أبناء الجزيرة ، ولن يقرأها غير هؤلاء سوى القلائل . لهذا اختار (فيرجا) الطريق الذى اختاره (رايماونت) مع لغته (البولندية) فى روايته (الفلاحون) ، فاخترع مثله لغة يفهمها شخص يتقن اللغة الإيطالية ويَتَحلُّ بالإخلاص لروح وجوهر اللهجة الصقلية ؛ بهذا أصبحت اللغة فى الرواية مجازاً ، واستخدمت كرمز وكأداة فنية من أدوات الصنعة فى كتابة هذه الرواية ، وهى لغة نادراً ما تصلح للترجمة ، كما يتضح من النص الذى قام بترجمته الروائى الانجليزى د. هـ. لورنس لرواية فيرجا (ماسترو دون جيزولدو) ولمجموعتى قصصه (قصص ريفيه) و (قصص من صقلية) إلاّ أن عبقرية فيرجا وطاقاته التخيلية أتاحت له أن يبدع نصاً فنياً يسمو إلى أعلى مستوى يتخيل أحد أن بالإمكان إنجازه بأكمله فى اللهجة الصقلية نفسها ، وهذا ما تحدث عنه د. هـ. لورنس كثيراً . لقد أحب فيرجا مادّته وتوحّد معها وبهذا أمكنه أن يجعل منها لغة قادرة على الوصول إلى كل إنسان .

لقد ترجم فيرجا كما يقول الناقد «مارتن سيمور – سميث» ، وأعاد صياغة جوهر الصقليين البسطاء وقدم هذا الجوهر إلى قارئه دون أدنى أثر يوحى بتعاطفه معهم ، وبهذا أصبح جوهر حياتهم واضحاً وحده لكل قراء الرواية الذين يتمتعون بالحساسية ، ونبذ فيرجا تكنيك الراوى العليم بكل شىء ، وبهذا تخلّص من سفاهات إصدار الأحكام والتعليمات سواء وردت فى ثنايا العمل الأدبى مباشرة أو جاءت ضمنية ، فلقد أدرك مبكراً أن الوقت قد انتهى بالنسبة لهذا الأسلوب فى الكتابة الروائية ؛ كما أدرك بضميره الحى ككاتب مبدع أن النظام القديم للأشياء كان ينهار ويتهدم ويتحول إلى شظايا ، وأصبحت القيم التى عاش الناس فى ظلها فجأة محل تساؤل ؟ لقد حاول فى روايته أن يعرض حياة الناس كما هى لأنه قبل التساؤل عن القيم التى يعيش فى ظلها شعب ما ؛ لابد أن يتم أولاً كشف حقيقة هذه القيم ، وبهذا يُعَدُّ فيرجا مُحْدَثاً ، فهو لا يتساءل فى روايته بل يكشف حقائق .

إن رواية (الحقد) هى واحدة من أهم الروايات فى الأدب العالمى وهو ما يجب الإشارة إليه خاصة لأنها قد انبثقت وكتبت لمجتمع صغير محدود ، وأيضاً لكمال بنائها الفنى ، ولأنها بالإضافة إلى عرضها للهزائم التى عانى منها الرجال والنساء ، فهى تعرض أيضاً لشجاعتهم وصبرهم ، وصلابتهم ، وشرفهم وقدرتهم على مواصلة

البقاء ؛ والرواية أيضاً يغمرها الإحساس بجمال الطبيعة ، لكن هذا الإحساس لا يتم توصيله إلى القارىء عن طريق الوصف ، بل ينتقل هذا الإحساس إلى القارىء بطريقة موصولة بترتيب غير متتابع ، تتحرك أجزاؤه التى تبدو وكأن لها مفاصل تربطها ببعضها البعض فيتبدى الجزء أو المفصل مشوقاً إلى رؤية الكل والإحساس به إحساساً حاداً . كما يتم توظيف هذه الطريقة فى نقل الأحاسيس البكماء للشعب البسيط الذى يملأ الرواية والذى لا يتوقع أحد بالطبع أن يقوم أىٌّ من أفراده بنقل جمال الطبيعة التى يحسها إلى القارىء ، وفيرجا مع ذلك ليس متشائماً فى روايته عن (الحقد) كما قد يستنتج من لم يقرأها ؛ ذلك لأن الأسرة تنتصر فى النهاية ، وإن تكن قد تهشمت وهى تشرف على هذا الإنتصار ، فهى تستعيد ممتلكاتها ؛ وتدافع عن التضامن ، كما يدرك القارىء أن الشخوص هم بمعنى ما (غير مقهورين) فثمة تهكم ما يتخفى خلف تسمية الرواية ، لأنه ليس هناك حقد ولا بغضاء بين أفراد الأسرة ، ولهذا فالأسرة تهزم إسمها نفسه ، يهزم أفرادها بقواهم وطاقاتهم الطبيعية تلك التسمية التى تجيئهم من اسم «الشجرة» التى تجاور منزلهم ، كما يهزمونها بالأسلوب الذى يتقبلون به ما هم عليه فى صراحة لا يشوبها إدّعاء .

أما إذا ألقينا نظرة على قصص فيرجا القصيرة من خلال مجموعتيه (قصص ريفية) و (قصص من صقلية) اللتين أصدرهما عام ١٨٨٣ فنجد أنهما تقفان من حيث تاريخ صدورهما ومن حيث التطور فى الأفكار والمعالجة بين روايتيه (الحقد) و (ماسترو دون جيزولدو) ، وتعكس قصص هاتين المجموعتين التقدم من الصورة المحدودة للحياة فى المجتمع الصقلى ، وهى التى تمثل (عالم الصيّادين) فى المجموعة الأولى ، إلى الرؤية الأكثر إتساعاً لجوانب الحياة الأخرى فى المجتمع الصقلى فى المجموعة الريفية ، حيث لم يعد (الموضوع) هو (الحب) كما كان فى قصص مجموعته السابقة قبل هاتين المجموعتين وهى بعنوان (الحياة فى الريف) رفيتا داى كامبى) ، لكن أصبح الموضوع الأساسى فى هاتين المجموعتين هو بؤس الشخصيات الذين يقف المصير فى مواجهتهم جامداً ، فظاً ، بينما يظل الكاتب بعيداً ، لكنه محزون ، موحياً بالنغمة الوقتية للمرح ، متهكماً فى خفّة ، وأغلب قصص هاتين المجموعتين مستمدة من واقع الحياة اليومية ، لكن الموضوع السائد ، الذى سيصبح هو موضوع الرواية التالية هو الفقر والرغبة الطاغية فى الاستحواذ على المتاع من أى نوع إبتداء من مجرد الخبز اليومى إلى المساحات الشاسعة من الأرض . الموضوع يصبح فى (القصص الريفية) مأساوياً ، حيث يتعلق كل شىء بالأرض ذاتها ، ففى قصة من (قصص من صقلية) وهى بعنوان (الأملاك) وهى قصة يمكن أن تعد رمزاً للمجموعة كلها ؛ نجد الفلاّح المحدث الثراء (ما تزارو) قد أصبح عبداً لأملاكه التى كوّمها وضحىّ بحياته فى سبيلها فى حماس متطرف سخيف لهذا يبدو الموت الذى يأتى إلى كل الناس حدثاً ظالماً عندما يجيئه هو أيضاً . وهكذا تتوالى قصص المجموعة على أرضية من مشاهد طبيعية كئيبة لا تتغير ، تنزلق فوقها شخوص فيرجا ؛ وقد انجرفت على نحو مأساوى صاعدة أو هابطة درجات السلم الإجتماعى ، فشخصية مثل شخصية (دون بيدِو) مثلاً ، وهو مالك يفقد ممتلكاته فجأة ، ويصبح مجرد ملاحظ لأحد الحقول ، وتسقط ابنته ضحية لصبى اصطبل فاسد ، على حين يصبح (ماسارّو) وهو فلاّح متقشف زاهد ، مالكاً لأراض تمتد إلى أقصى ما تستطيع عيناه أن تتطلعا نحو الأفق ، إن كل قصة من قصص هاتين المجموعتين هى صرخة ألم ، ويأس ؛ وغضب ضد ظروف وحشية ؛ كما يقول الناقد «أندرو ويلكن» Andrew Wilkin .

وتتبدى لنا أهمية هذه القصص عندما يضحى كاتب روائى وشاعر انجليزى كبير هو ديفيد هربرت لورنس بوقته ، عندما بلغ إعجابه بهذه القصص وإدراكه لقيمتها حداً يجعله يقوم بترجمة هذه القصص الريفية ، بل وترجمة الرواية الطويلة (ماسترو دون جيزولدو) إلى الإنجليزية ، وكان لورنس قد قضىّ سنوات عديدة من حياته فى أنحاء إيطاليا ، ومن كتب رحلاته كتابيه (الغسق فى إيطاليا) و (البحر وسردينيا) اللذان يشهدان باهتمامه بإيطاليا وما حولها من جزر ، وقد أقام فى جزيرة صقلية فترة امتدت من أواخر عام ١٩٢٠ إلى بداية عام ١٩٢١ وعاد إليها لمدة أطول فى سبتمبر عام ١٩٢١ ، وكانت هذه هى الفترة التى اكتشف فيها (فيرجا) ومن رسائل (لورنس) نعلم أنه قد قرأ بعض كتابات (فيرجا) فى وقت سابق على هذا التاريخ يرجع إلى ديسمبر عام ١٩١٦ ، وأخذ اسم (فيرجا) يتردد فى رسائل لورنس إبتداء من خريف عام ١٩٢١ ، وقد كانت ترجمة لورنس لأعمال فيرجا هى جهده الوحيد فى مجال الترجمة الأدبية وهى بهذا تُعَدُّ تقديراً بالغاً من روائى وشاعر فى مستوى لورنس ضاق وقته بالإبداع الروائى والشعرى والتأملات والدراسات وكتب الرحلات ، ولم تكد حياته القصيرة تتسع لإنجازه الهائل وطموحه الإبداعى .

كتب لورنس عن (جيوفانى فيرجا) فى إحدى رسائله إلى [إدوارد جارنيت] يقول «إن جيوفانى فيرجا ، هو كاتب يجيد الكتابة بصورة غير عادية ، فهو فلاّح ، لكنه كاتب حديث رغم ذلك ، وأسلوبه أسلوب هُومَرى ، إننا فى حاجة إلى ترجمته ؛ فى حاجة إلى من يمكنه من المترجمين أن يتناول أعماله فى لهجتها المحلية ، ويقدم لنا ترجمة تحتفظ بروحها ، وسوف تكون ترجمته صعبة صعوبة مخيفة ، وهذا هو ما يغرينى بترجمته ، على الرغم من أن ذلك سيكون إضاعة لوقتى ، وربما لا أقوم بهذه الترجمة قط ، على الرغم من أننى إن لم أفعل فإننى أشك فى أن أحداً غيرى سوف يقوم بهذه الترجمة ؛ أو على الأقل يقدِّم ترجمة جيدة لأعمال هذا الكاتب . . .

بعد هذه الرسالة مباشرة بدأ لورنس فى ترجمة رواية (ماسترو دون جيزولدو) وإنتهى من ترجمتها فى ربيع عام ١٩٢٢ ، وفى طريق رحلته إلى استراليا مع زوجته ترجم لفيرجا (قصص قصيرة من صقلية) وقد نشرت هذه الترجمة فى نيويورك وفى أوكسفورد عام ١٩٢٥ .

ويمتاز فيرجا فوق هذا الامتياز الذى أكدته شهادة د. هـ . . لورنس ، بأنه كاتب لم يسع إلى الانتشار فى حياته ، كما لم تسع أعماله إلى الإستمالة الشعبية ، وظل طوال حياته متباعداً عن كل أشكال الشهرة ؛ فخوراً بعزلته ، على العكس تماماً من (جابرييل وانتزيو) الروائى الإيطالى المعاصر له ، ويعتبر النقاد جيوفانى فيرجا أفضل روائى أنجبته إيطاليا بعد «أليسا ندرو مانزونى» ◆

أوراق أبى عبد الله

عبد المنعم رمضان

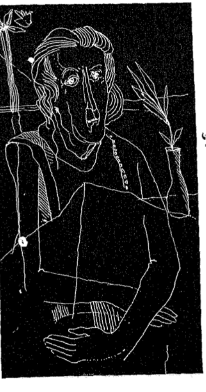


○ أمشى على اسوارِ غرناطة
أستبيح لغةَ المولّدين
أُنْزِلُ الأيامَ فى مكانها الخاطىء
أقتنى من التاريخِ
وردةً تنمو على غصنين
أتركُ الحصانَ وحده
أمام غابةٍ من الرياحِ
لا أكادُ أبصرُ الأرضَ تحوطنى
حتى أشدّ خطمها
أرفسُها
تلهثُ تحت غيمتى
فأنحنِى
أفوتُ فى نفسى
أنا الخليفةُ المنقرض المنقرض
○ ماذا يبقى لى من صوتى
لو أنزلتُ العادةَ
فى نَزْلٍ طقسىّ
ماذا يبقى لى من شجرى الغامضِ
إن قوّست على أغشيةِ العالمِ
بذراعىّ
وماذا يبقى لى من لونِ البحرِ
إذا فركته السفنُ
فأعولَ فوق صدور قباطنةٍ
أجراءَ
وماذا يبقى لى من شَعْرِ امرأتى
الأبيض
لأنّها الهاويُة
اكتفت بأن ترىَ ملامحى
يعكسُها ترجرجُ المياهِ
○ واكتفت بأن تشبَّ فوق رسغيها
لتشهدَ الأرضَ محاطةً بنفسِها
وأن ترجَّها
خشيةَ أن تُخفى يداً بيضاءَ
فى غلالةٍ بيضاءَ
فى دمٍ أبيض
○ فى شارعين من شوارعِ الملوكِ
كان سيّدٌ يسندُه الحوذىّ
طفلةٌ تغطُّ فوق فخذ أمّها
ورايةٌ تجرى وراء البحرِ
خلفها إدّعيتُ أننى المدعوُّ
أننى سرقتُ من فراشةِ السعادةِ
القرطين
والخاتم
والخلخالَ
علّها تخفُّ

تستطيع أن تطفو
تغادرُ الأعشاشَ فى خيالنا
تبيضُ فى بيوتها الأخرى
وأننى سأسلب الوحشة من فراشها
أدعكها على الرصيف
كانت خطوتى تشحب فوق
الأرضِ
والنساء ينفلتن فى الملابس
الفضفاضةِ
التى تشفُّ عن خمولهن
واتساعهنّ
كنت حاملاً إرثى
وكان لى قنطرة من الهواءِ
فوقها أعبر نحو الروحِ
ألبسُ المكان هيئة استقامتى
○ فى عهد الأمويين
استلقت مدنٌ جنب البحرِ
ونامت
واستنشقت الأرضُ عبيراً من حنّاءِ
كان الوقتُ هو المملوك الأوّل
يجمع أوقاتَ الفقراءِ
يكوّمها فى الظلِّ
ويأكلُ من قمرِ الصحراءِ
رغيفاً أبيضَ
مكتملاً
وعفيّاً
والأعرابُ لحاهم خلطت بين
الوبرِ
وبين الأندلسِ الحافيةِ
وكنت أخبُّ كمن خافت قدماه
وأعدو
○ أيامَ بنى العباس
زبيدة والمأمون وعموريّة
واستنفاد الشيعةِ للّوحِ المحفوظِ
ارتجت الأرضُ
فَرِقٌ لها الأغصانُ السّريون

وبعضُ الجوقةِ
وانتفخت سيقانُ البحرِ
فمال على جنبيه
توكّأ
لم يكنِ العصيانُ ليسمح
أن أتحمَّم فى أحزانى
كانت شفتى العليا
تلسعُ شفتى الأخرى
وتفارقُها
فإذا الماءُ
وحشدٌ من فرق الأعداءِ يمرُّ
ويسحبُ نسلى مِن حنجرتى
كيف يكونُ الموتُ
إذا استثنيتك
ياحارستى
○ لم يترك الحوارِيّون
ظلّهم
على جدارِ الغرفةِ
السُّقاةُ فى الغرفةِ
والأوعية الملأئة الآن
بماء الربّ

والخصرُ النسائىُّ
ودبُّوس من الفضّةِ
يستولى على تويجة الصدرِ
وكان الرجل الجَالسُ
فوق الشاهد الأرابيسك
طويلاً
يملأُ الغليون بالدخانِ
كى ينفخه
وسيِّد المكان كان الموت
○ صادفت الموت كثيراً
حين أتى يتلصّص كالرهبانِ
ليسرق بعضاً من حاشيتى
وجواريَّ
ويترك فوق أريكةِ عرشى
شَعْرَ يديه
ويكمن عند الجسرِ
الموتُ جميلٌ إن صادفك
وأنت تخيط ثيابك
تسحب من حنجرةِ امرأتك
صوت بشاشتها
وجميل إن صادفك وأنت تموت



○ الله خلف المقبره
تنفيض أعضائى منِ الغشاوةِ
الديدانُ
والأبراصُ
والرعبُ الذى يحلو له
أن يستميلنى
أتاجى
عصاى
شهوتى
تنزفُ خلف المقبره
الله !
○ إننى أحارب العالَمَ
بالذى أجلوه
من غصونِ عزرائيل ◆

إيزيس وازوريس مسرحياً فى مصر القديمة

عادل العليمى

ما زال الخلاف قائماً ، حول النشأة الأولى للمسرح فى العالم ، هل نشأ فى مصر القديمة ؟ أم فى بلاد الاغريق ؟

وانقسمت الاراء بين مؤيد ومعارض ـ محلياً وعالمياً ـ حول هذه القضية ، التى لم تحسم إلى نتيجة نهائية يتفق حولها المؤيدون أو المعارضون ، ورغم هذا الخلاف لا نجد كتاباً عن تاريخ المسرح ، إلا ويشير إلى أسطورة أيزيس ، وكأن هذا اعتراف ضمنى بنشأة المسرح فى مصر القديمة .

ولا أريد عرض هذه الخلافات ، لا لأنها معروفة لكل من يشتغل بالمسرح ، ولكن لأن هدف هذا التناول ، هو ما كان يحدث فى مصر القديمة ، عند الاحتفال بمأساة الإله المعذب من وقائع درامية ومسرحية فى ظل الشعائر والطقوس التى تتعلق بالديانة المصرية القديمة .

يقول د . لويس عوض ، عن الجزء الذى لم يكن يعرض امام الجمهور ، وإنما يمثله الكهنه فى الخفاء(١) . . . وإن هذا ليذكرنا بالمبدأ الاساسى الذى التزمه اليونان واصروا عليه وهو أن مصرع البطل المأساة ينبغى ان يتم بعيداً عن خشبة المسرح وفى مكان لا تراه العيون) .

إن النظرة هنا للمسرح المصرى القديم ، لا يجب أخذها بمعايير أخرى ، وخارجة عنها ، أى اننا لا يجب أن نلوى ما عندنا ليلائم ما عند الاخرين ، لماذا لاتنظر إلى المسرح المصرى بمنطقة الخاص ؟، وما يطرحه من شكل محدد يختلف عن غيره فى اماكن اخرى ؟ لماذا ونحن نثبت اقدمية مسرحنا نضعه فى الميزان اليونانى القديم ، وتكون النتيجة تأكيد هذا الأخير .

اننا نعلم أن (ارسطو) ولد بعد أن مات . جميع عمالقه المسرح اليونانى القديم ، ولقد استطاع (ارسطو) من

دراسة اعمال هؤلاء العمالقه أن يقنن المسرح فى كتابه الشهير « فن الشعر » ولكن كتاب (ارسطو) هذا ، رغم أنه اهم مرجع فى التنظير للمسرح الا أنه ليس كتاباً مقدساً .

يجب النظر إلى خصوصية المسرح المصرى القديم ، هناك اتفاقات أساسية على فن المسرح لكن الواقع الخاص لكل مسرح يحدده المكان ، والزمان والبيئة والثقافة الخ .

ويقول د . ثروت عكاشه (٢) . . واى وان لم أخرج من قراءتى لهذا البحث القيم مؤمنا بوجود الدراما المصرية بمعاييرها كلها التى تتوفر فى الدراما ، فحسبى منه تلك الحجج والامثلة التى ساقها المؤلف فى حذق العالم ، والتى تصلح أن تكون اساساً لغيره من الباحثين ، ولغته علمية إلى نصوص لم تزل مطوية ، علينا الكشف عنها لاستكمال تلك الصورة المنقوصة .) .

ما المعايير التى يحكم بها د . ثروت عكاشه على الدراما المصرية ؟ إنها المعايير اليونانيه رغم أن الدكتور من اشد المخلصين للمسرح المصرى القديم .

ما المعايير التى كتب بها (شكسبير) ؟! ما المعايير التى كتب بها (تشيكوف) ؟ هذا بعض ما كتبه المؤيدون ، فما بالنا بالمعارضين ، فمثلاً د . عبد الرحمن ياغى وهو ليس معارضا فحسب للمسرح المصرى القديم ، بل هو يسخر أساساً من طرح القضية .

يقول (٣) . . ولعل هناك انزلاقاً فى ترجمة الكلمة التى تدل على (العمل) فنقلت لفظة تمثيليات عن بلوتارك ، الذى لم يكن ليستعمل المصطلح الفنى . . فليس هناك مجال لذلك من حيث الفترة الزمنية ، والذى نقدره أن بلوتارك حين استعمل الكلمة المشتقة من الفعل (دراؤ و) بمعنى (اعمل) كان يصف ما يجرى من اعمال على أيدى الكهنة . . تلك الاعمال التى هى مراسيم دينية » فجاء من نقلها عن بلوتارك وانزلق بها من مجرد دلالة الاعمال الى دلالة المصطلح الفنى .)

وبغض النظر عن أن الذى شاهد هذه التمثيليات هو هيرودوت وليس بلوتارك وأن الرحالة والمؤرخ اليونانى هيرودوت كان بالإضافة إلى ثقافته الموسوعية (٤) . . كان قد درس الموسيقى والشعر وكان صديقا لسوفوكليس .)

وهذا يعنى أن هيرودوت يعرف معنى الكلمة ودلالاتها ، فهو ليس مؤرخاً فقط ، بل قرأ هوميروس ، ويعرف عملاقاً مسرحياً هو سوفو كليس ، ولو اراد هيرودوت أن يصف ما رآه بانه اعمال الكهنة ، وليس دراما مسرحية يعدمها الكهنة لا ستطلاع دون ريب

أن غياب النظرة العلمية ، والوقوع فى الذاتية ، والتعصب ، والحماس ، والانحياز زاد من تعقيد موضوع المسرح المصرى القديم .

لقد عرف المصريون القدماء ، المسرح ، منذ القدم ، من خلال شواهد مختلفة ، اثار رحاله ، نصوص ، معابد ، وكان هذا المسرح فى اطار الدين والشعائر والطقوس . ولقد عرفوا ايضا مسرح الحياة أو مسرح الدنيا من خلال الفرق الجوالة التى كانت تعرض فى القرى وأمام المعابد .

أن المسرح المصرى ، لم يستمر ولا أقول لم يتطور ، لأن القياس هنا يجب أن يكون على المسرح المصرى وليس على غيره .

وسوف نتناول الأن الاحتفال السنوى ، الذى كان يقدم فى مصر القديمة كل عام لمحاكاة الأسطورة الاشد قدماً ، من خلال فعل القتل والبعث ، من صراع مطلق . بين الخير والشر ، من خلال المكافحة ايزيس ، وليست المنتظرة (بنيلوب) . ولكن قبل ذلك ، أود أن أشير إلى بعض الملاحظات ، التى تدخل فى صميم هذا العرض .

يعتقد كاتب هذه السطور أن عرض دراما ايزيس ، يتدرج وفق مفهومنا للدراما الشعبية ، رغم انها من حيث الشكل دراما رسمية ، فهى وثيقة مكتوبة ، وكان الكهنة هم الذين يقومون بها ، وكان الاحتفال مدون على النقيض من الدراما الشعبية ، فهى متواترة ، غير مدونة ، محفوظة فى الصدور الخ .

إن السبب الأساسى الذى يدعونا لذلك ، هو أن الديانة الاوزيرية كانت ديانة تراثية من الناحية التاريخية ، وشعبية من زاوية انتشارها ، فرغم تعدد الديانات المصرية ، وتعدد الإلهة ، إلا أن كل مصرى يحتفل بقيامة أوزير ، وكان لهذا اسباب متعددة لانتشار هذه العقيدة .

(٥) . . لقد كان أوزريوس إله الشعب والطبقة الكادحة بينما كان (رع) إله الطبقة العليا وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزوريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) محببة لدى المصريين حتى ظلوا يمثلونها ما يقرب من ثلاثة الاف سنه على التوالى .)

وهناك سبب آخر ، هو أن المصريين . . شعباً وحكومة . ، كانوا يمثلون هذه . . الاسطورة ، بدافع مقاومة المحتل عن طريق ، اسقاط رموز الاسطورة على المحتل ، فـ (ست) فى هذه الحالة هو الاحتلال الاجنبى ، واوزير هو الحاكم الشرعى المقتول ، وايزيس هى مصر المكافحة ، وحورس هو الشعب المصرى فى صورة المخلص الفرد المنتقم .

لهذا نعتقد أن هذا الأسطورة تقع فى مجال الفولكلور ، من زاوية كونها أسطورة ، شعائر وطقوس ومعتقدات ، ودراما شعبية من الناحية المسرحية .

تعددت اسطورة ايزيس واوزوريس ، فليس هناك مصدر للاسطورة ، ورغم تعدد روايات الأسطورة ، والاختلاف فى التفاصيل ، إلا أن كل رواية تحافظ على عناصرها الاساسية .

وتتلخص الأسطورة فى (٦) . . أن اوزوريس تزوج من اخته أيزيس ، وانه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، متفانياً فى خدمة شعبه والعمل على تحسين احواله ، يقضى سحابه يومه فى تجارب يقوم بها لاكتشاف افضل السبل لزراعة الأرض وزيادة الحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان فى انتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذى علم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فأحبه الناس حباً اقرب ما يكون إلى العبادة وسموه « الرجل الأخضر » وعدوه مصدر . . الخير . . للجميع ، ولكن ذلك أثار عليه حقد اخيه « ست » فأضمر له شراً ، ودعاه إلى وليمة ، واحضر صندوقا بديع الصنع ، قال انه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه ، وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن

« ست » كان قد خرطه على حجم اخيه ، دون ان يفصح عن ذلك ، فلما جاء دور اوزوريس تمدد فيه وعندئذ تسارع ست واعوانه إلى اغلاق الصندوق عليه ، والقوا به فى اليم .

وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت ايزيس أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره ، غير إن ست كان له بالمرصاد ونجح مرة ثانية فى الإيقاع به .

ولكى يتخلص منه نهائياً هذه المرة قتله ، ومزق جسده إرباً ، والقى بكل جزء منه فى إحدى مقاطعات مصر . ولكن ايزيس جمعت اشلاء زوجها وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، واصبح ملكا يحكم العالم الآخر . غير انها لم تكتف بذلك ، بل اخفت عن الانظار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهى ، وكان يساعدها فى تربيته .. تحوت .. إله الاسرار ، الذى لقن حورس المعارف والفنون ، وشارك ايزيس فى تنشئته على حسب الخير مثل أبيه ، ولكنه علمه أيضاً كيف يكون شجاعاً .. قويا ، وحازماً صارما مع الاعداء . ولما اشتد عود حورس خرج من مخبئه ، ودفعته أمه ومعلمه إلى الانتقام لابيه من ست الشرير ، الذى اغتصب عرش أوزوريس ، ومزق جسده ، واستغل طيبته اسوأ استغلال ، ونشر فى البلاد الفساد والظلم والظلام .)

هذا هو ملخص الأسطورة ، ورغم أن هناك تفاصيل(٧) أخرى سواء فى البداية أو الوسط والنهاية ، إلا أننا فضلنا هذا العرض الموجز لأنه يحتوى على الاحداث والشخصيات الاساسية .

وننتقل بعد ذلك الى الجزء الاهم والاصعب ـ لندرة المراجع ـ عن كيفية عرض هذه الأسطورة ، فى الشارع والمعبد وعلى شاطىء النيل ، كل عام أحتفالاً ببعث إله الخضرة أوزوريس .

يقول هيرودوت (٨) .. ويوجد كذلك فى سايس فى حرم معبد اثينه قبر من لا اعتقد أن من التقى أن أذكر اسمه فى هذا الصدد . والقبر قائم وراء الهيكل ويشغل كل الحائط الخلفى لمعبد اثينه . وتقوم فى حرم المعبد كذلك مسلتان ضخمتان من الحجر ، ويوجد بجوارهما بحيرة مزينة بحافة من الحجر ، وهى مهيأة على وجه حسن على شكل دائرة ، ومساحتها تعادل فيما يخيل إلى مساحة البحيرة التى تسمى « البحيرة المستديرة » فى ديلوس .

وفى هذه البحيرة يقوم المصريون بالليل بتمثيل الآمة التى يسميها المصريون اسراراً وبالرغم من معرفتى التامة بكل من هذه المراسم فإنى سالتزم الصمت الخاشع بشأنها .)

(.. (٩) وبلدة سايس هى صالحجر ، أما اثينة ، فهى تايث حامية صالحجر ، أما القبر فهو قبر إلاله اوزوريس الذى كان له فى زمن هيرودوت نصب تذكارى بكل معبد فى مصر .)

فى هذه الكلمة القصيرة ، والشهادة الحية ، يضعنا هيرودوت فى قلب المشهد المسرحى ، فالمكان هنا هو المعبد ، أى أن المعبد هو المسرح ، هو المكان الذى يشاهد فيه الجمهور تمثيلية الالام ، والتمثيل هنا هو محاكاة لفعل ، يؤدى .. بواسطة الفعل وليس بطريقة القص أو السرد ، مرتبطاً بالمكان ، ملابس حركة أداء ، اكسسوارات ، مشاعل ـ اضاءة ـ العرض هنا فى صميم الديانة المصرية ، والنص المعروض هو قصة الاله وحادث الاغتيال فى علاقته ، بالاناشيد ، والطقوس والشعائر ، التى كانت تؤدى بواسطة مؤدين هم الكهنة .

ولم يكن هذا المشهد سوى جزء من العرض ، فهناك الجزء السرى الذى لم يكن يعرض امام الجمهور ، وكذلك أجزاء كانت تؤدى خارج المعبد وهى إحدى خصائص المسرح المصرى القديم .

وكان الكهنة يقومون بتمثيل الأدوار التى تحتاجها المسرحية ، وكانوا يضعون الاقنعة على وجوههم وفقاً لمتطلبات العرض ، فهذا القناع على شكل رأس طير أو حيوان للدلالة على شخصية الاله الذى يؤدى دوره ، كما كان يوضع على كتف الكاهن اسم الدور الذى يؤديه ، وكانت الادوار توزع وفقاً لمكانة رجال الدين ، فكبير الكهنة يأخذ دور الاله ، ويأخذ الكاهن دور الامير ، وكانت المهنة متوارثة بينهم . يقول إلهامى حسن (١٠) .. وبما أن التمثيل كان متصلاً بالدين لذلك كان مكان التمثيل جزءاً من المعبد يشبه المسرح الحالى وهو عبارة عن صالة المعبد وتستعمل للمصلين أى المتفرجين .

وتوجد فى آخر الصالة منصة مرتفعة حوالى نصف متر تستعمل للتمثيل محددة بثلاثة اعمدة فى كل جانب من اليمين والشمال وفى الخلف يوجد عمودان بينهما باب فى حائط المعبد يؤدى إلى حجرة صغيرة تسمى « حجرة الاسرار » وعلى الباب توجد ستارة مصنوعة من الالياف النباتية تلف دائريا من أعلى إلى أسفل وتستعمل عندما يدخل الكهنة حجرة الاسرار ويبدأ عرض الجزء السرى من المسرحية وتفتح عندما ينتهى هذا الجزء ويظهر الكهنة على هيكل المعبد باقى احداث المسرحية ، وهكذا تتم عرض المسرحية فى ثلاثة اماكن هى « هيكل المعبد » حجرة الاسرار خارج المعبد ، وينتقل العرض بين هذه الاماكن حسب تسلل الاحداث . كما استعمل الفراعنة منظر المعبد من الحجارة ليستعمل كديكور ثابت ، لجميع المسرحيات وكان مزيفاً بنقوش وزخارف لها غلافة بما يقدم من غروض ، وكان يرسم على حائط هيكل المعبد الخلفى فوق حجرة الاسرار ، منظر يمثل السماء عبارة عن منظر رمزى لإله الأرض يحمل على يديه إله السماء ، ويخرج من فمه قرص الشمس وعند ارجله يظهر القمر ويعبر منظر السماء عن النهار والليل .)

من خلال هذا الوصف نتأكد تماماً ، انه كان للمصريين القدماء مسرح ، وان هذا المسرح كان مرتبطاً بالدين ، والمعمار المسرحى هو المعبد ، وكانت النصوص هى الاناشيد والترانيم والمشاهد التمثيلية المؤداة ، وكان الكهنة يقومون بدور الممثلين ، وكانت تتوافر فى هذه الدراما ، كافة عناصر العرض المسرحى .

لقد انفرد المسرح المصرى القديم ، بتقديم عروضه فى اماكن متعددة ، محققاً بهذا اقصى درجات الفرجه والاحتفاليه ، وكان هذا احد خصائص المسرح المصرى القديم الذى دمج تقاليد الفرجه الشعبيه من طقوس وشعائر ومواكب واحتفالات مع مشاهد تمثيلية ، ليقدم لنا عرضاً كاملاً لا سطورة الاله المعذب .

وقبل ان ننتقل للاجزاء الأخرى من عرض مسرحيه اوزوريس خارج المعبد ، اود أن أبدى رأياً فى الجزء السرى والذى كان يعرف بالاسرار ، فانا لا اعتقد أن ثمة شىء

كان يحدث فى حجرة الاسرار ، فالمعروف لنا أن الكهنة كانوا يقومون فى هذا الجزء ببعث الاله اوزوريس ، ولما كان إحياء العظام وهى رميم قدرة لله عز وجل ، وليست صفة أو قدرة للانسان ، فلقد كان الكهنة يحجبون هذا المشهد حفاظاً على هيبتهم وترسيخ الاعتقاد لدى الشعب المصرى بقدرتهم وانتسابهم لـلالهة من خلال بعث الإله اوزوريس ، وكان الكهنة فى تلك الفترة يقومون بخداع منظم لقطاعات عريضة من الشعب المصرى ، وهذا ثابت تاريخياً .

(١١) . كانت اسرار اوزوريس فى أبيدوس تبدأ بحفل عظيم قوامه موكب يمثل انتصارات اوزوريس اثناء حكمة لمصر أى قبل تمزيقه بيدست ، وفى مقدمة الموكب كان المثلون يحملون الشارات العسكرية التى اختصت لإله اوفويس ، الملقب بفاتح السبل ، ورمزه المعروف من دولة الحيوان هو ابن آوى .

وفى وسط الموكب كنت ترى الكهنة يحفون بزورق اوزوريس المعروف فى مصر القديمة باسم نحمت كما يحف الناس بالنعش . وفى الزورق نحمت كان يرتاح تمثال هو تمثال الاله المعذب اوزوريس . فنحن اذن بازاء فصل من تمثيلية تبدأ بجناز إله الخصب الذى يحمله إلى مستقره الأخير فى نعشه وهو زورقه ومن حوله جموع المشيعين .

ولكن جناز اوزوريس لا يتقدم فى يسر ، فكلما كان مطارد فى حياته فهو كذلك مطارد فى مماته . فقد كان من طقوس هذه المأساة ان تتقدم كوكبه من اعداء اوزوريس من الجمع المشيع ، وتحاول أن تقطع طريق الإله القتيل إلى قبره ، ويتلاحم المهاجمون ، وهم من رسل ست ، والمدافعون وتسفر المعركة عن اندحار اعداء الإله وبذلك يتقدم الجناز الى قبره الأخير فى هدوء .

ويدخل النعش المنصور ومن حوله موكب المشيعين فى المحراب الاكبر بمعبد ابيدوس حيث يكون دفن الإله)

وكان يعاد تمثيل قصة اوزوريس ، بدءاً من خدعة الصندوق إلى البعث من جديد ، وكان الجزء الخاص بقتل وبعث اوزوريس يتم فى حجرة الاسرار بعيداً عن أعين الجمهور ، أما بحث إيزيس عن اوزوريس فكان يحدث فى وضح النهار ، وأمام الجمهور وكان يحدث هذا على شاطىء النيل ، كما أن المعركة بين حورس وست واعوانه كانت تؤدى امام الجمهور عند قناة ، تدعى قناة نديت سحق فيها حورس واعوانه ست واعوانه ، وبعد عودة اوزوريس الى الحياة يدخل محرابه العظيم بابيدوس منصوراً بين التراتيل والاهازيج .

ونخلص من هذا ، إلى أن المسرح المصرى القديم ، طرح تصوره ومفهومه عن فن المسرح ، ولا يجب النظر إلى المسرح المصرى فى ضوء معاييرا أخرى ، بل النظر إليه فى ضوء معاييره التى طرحها هو وجسدها فى أبرز وأشهر أسطورة هى اسطورة أوزوريس .

فنحن نجد أن الضرورة الفنية والدينية هى التى فرضت شكل الموكب كبداية فنية لبدء العرض ، ثم المعركة الحية بين الانصار والخصوم ، ثم التمثيل حول البحيرة المقدسة ، ثم حجب مصرع البطل الذى قد يكون بالإضافة لما ابداه كاتب هذه السطور – إشارة لخيال المتفرج الذى كان يسأل ويتأمل أن هذه الاسطورة كانت تعكس – وما تزال – حلم الشعب المصرى وانتظاره للمخلص فرداً أو جماعة من أجل مجتمع بلا مظالم وبلا قهر او استغلال انها بحق اسطورة النيل الخالدة ◆

المراجع

١ – رسالة بلوتار خوس عن ايزيس واوزوريس/ترجمة د . حسن صبحى بكر/ مطابع مؤسسه روز اليوسف/ بدون تاريخ .

٢ – هيرودوت فى مصر/ترجمة وهيب كامل /دار المعارف بمصر/١٩٤٦ .

٣ – د . لويس عوض/ المسرح المصرى/ دار ايزيس للطبع والنشر والتوزيع / ١٩٥٥ .

٤ – د . سليم حسن / الأدب المصرى القديم/جزء ١ /طبعة أولى/لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥ .

٥ – اتيين دريوتون/ المسرح المصرى القديم/ترجمه وتقديم د . ثروت عكاشه دار الكاتب العربى القاهرة/ ١٩٦٧ .

٦ – د . عبد الرحمن ياغى /فى الجهود المسرحية/المؤسسه العربية للدراسات والنشر طبعه أولى/١٩٨٠ .

٧ – عمر الدسوقى / المسرحية / الطبعة الخامسه/دار الفكر العربى/١٩٧٠ .

٨ – هيام ابو الحسين/مجلة فصول/المسرح المصرى القديم المجلد الثانى العدد الثالث/يونيو ١٩٨٢ .

٩ – الهامى حسن / مجله المسرح / العصر الفرعونى بداية المسرح/العدد السابع السنه الأولى ديسمبر ١٩٨١ يناير ١٩٨٢ .

الهوامش

١ – د . لويس عوض/المسرح المصرى القديم /دار أيزيس للطبع والنشر والتوزيع /ص ١٩٥٥/٢٠ .

٢ – اتيين دريوتون/المسرح المصرى القديم / ترجمة وتقديم/د . ثروت عكاشه/ص ٤ من المقدمة/دار الكاتب العربى/القاهرة/ ١٩٦٧ .

٣ – د . عبد الرحمن ياغى /فى الجهود /ص ٧ ، ٨ ، المؤسسه العربية للدراسات والنشر/طبعة أولى/١٩٨٠ .

٤ – هيرودوت فى مصر/ترجمة وهيب كامل ص ٦ ، ٧/دار المعارف بمصر ١٩٤٦ .

٥ – عمر الدسوقى/المسرحيه/ص ٨٣ .

٦ – هيام ابو حسين/المسرح المصرى القديم/ ص ١٥ ، ١٦ المجلد الثانى العدد الثالث/ ١٩٨٢ .

٧ – لمزيد من التفاصيل/انظر/د . سليم حسن/الادب المصرى القديم/من ص ١٢٧ إلى ١٦١/جـ ١ الطبعة الأولى/ مطبعه التأليف والنشر ١٩٤٥ .

٨ – هيرودوت فى مصر/ص ١٣٦ /مرجع سابق .

٩ – د . لويس عوض/المسرح المصرى القديم /ص ٨/مرجع سابق .

١٠ – الهامى حسن/مجله المسرح/العصر الفرعونى بدايه المسرح/ص ٩٩ ، ١٠٠/ العدد السابع/السنه الأولى ديسمبر ٨١ يناير ١٩٨٢ .

١١ – د . لويس عوض/المسرح المصرى/ص ١٨/مرجع سابق .

فى الذكرى المئوية لميلاد طه حسين :

حوار مع د. لويس عوض حول كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر »

عصام عبد الله

د . لويس عوض أحد أركان الثقافة المصرية المعاصرة ، بل هو واحد من أشد المنقبين فى جذور الثقافة المصرية والوطنية وصولاً إلى تحديد معالم صحيحة لشخصيتنا الحضارية ، ولا عجب أن تنطلق رؤاه فى قضايا عديدة من رؤى الرائد العظيم طه حسين الذى أشعل كثيراً من الشموع التى لا تزال تضىء حياتنا حتى الآن . ومن أهم القضايا التى فجرها الرائد العظيم تلك التى طرحها فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » ذلك المشروع العظيم الذى قدمه طه حسين كرؤية لواقعنا الثقافى والتعليمى بعد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ ، واستقلال مصر عن انجلترا ؛ وحول هذا الكتاب تحديداً أدلى د . لويس عوض بدلوه معمقاً وناقداً لرؤية طه حسين ، وان كان الاختلاف والتباين بينهما على أرض واحدة ، أرض الثقافة المصرية الوطنية .

■ يحدثنا طه حسين فى مذكراته « الأيام » ، التى نشرها فى أواسط الخمسينات ، انه حين عاد من فرنسا ــ وكانت مصر آنذاك تعيش أحداث ثورة ١٩١٩ ــ كان متأثراً بدرس لاميل دوركيم وكان قد خصصه طوال سنة جامعية عن فيلسوف المجتمع الصناعى (سان سيمون) . وقد حفظ طه حسين من هذا الدرس أن قيادة المجتمع العصرى ينبغى أن تؤول إلى العلماء الذين عليهم أن يتسلموا هذه القيادة خلفاً للقيادات التقليدية للمجتمع القديم .

ألا ترى أن هناك سوء فهم لدى « طه حسين » للخلفية التاريخية الاجتماعية لدعوى القيادة الفكرية هذه ، عند سان سيمون ، ومحاولة نقل هذه الدعوة لحل مشكلة المجتمع المصرى آنذاك ؟ ولِمَ ؟

● لم يخطئ حسين فى تصوره « إن المدينة الفاضلة ينبغى أن يبنيها العلماء » . ومن يرجع إلى تاريخ مصر فى عهد محمد على يجد

أن أكثر من شاركوا فى بناء الدولة الحديثة فى مصر ولا سيما من ناحية الصناعة أو نظام الرى ، كبناء القناطر الخيرية ، كانوا من اتباع سان سيمون الفرنسيين ، وهذا لم يتأت اعتباطاً ولكنه كان بناء على خطة مدروسة . والسان سيمونية هى اتجاه من الاتجاهات الاشتراكية ، ولا أزعم أن محمد على كان اشتراكياً ولكنه بنى نظاماً فيه سمات مشتركة مع الفلسفة الاشتراكية ، ومن أهم هذه السمات هى الملكية العامة لوسائل الانتاج . ففى عصر محمد على كانت الدولة هى المالك الوحيد للأراضى الزراعية بعدما سمى بالروك الجديد أو المساحة الجديدة التى طبقها محمد على على أراضى مصر فى عام ١٨١١ ، فجعل كل أملاك مصر للدولة ، وجعل حق الاستثمار أو الانتفاع للأفراد من الباطن وكان هذا يسمى فى الماضى نظام الملكية (حق الرقبة) . فالمالك الذى يملك حق الرقبة هو الدولة والمواطنون لهم حق الانتفاع ، وجعل من الممكن أن يتسلل حق الانتفاع فى أبناء الأسرة : الابن عن الأب والحفيد عن الابن بشرط أن يقوموا بواجباتهم نحو الدولة ، فمن أخل بهذه الواجبات نزع منه هذا الامتياز . وبطبيعة الحال هذا ليس تجسيداً للفلسفة الاشتراكية فى كل وجه ، هو تجسيد لها فى نظرية الملكية العامة ، لكن الفلسفة الاشتراكية أوسع من هذا كله لأنها تتعرض لحق الإنسان فى ألا يستغله إنسان آخر .... الخ . ومن الأشياء التى يجب أن نذكرها فى هذا الصدد أن عملية إعادة توزيع الملكية الزراعية أيام محمد على كانت تشبه ما حدث أيام عبد الناصر ولكن بطريقة راقية ، لأنه فكك الملكية من حيث حق الانتفاع فقسم أراضى مصر المصادرة إلى وحدات تتراوح بين ثلاثة أفدنة ــ خمسة أفدنة تماماً كما حدث أيام عبد الناصر ، والفرق الوحيد أن محمد على أعطى حق الانتفاع ولم يعط حق الرقبة للمواطنين بينما سلم عبد الناصر الأرض وما عليها للفلاحين وأغلب من تسلموا الأرض كانوا غير مؤهلين لكى يستثمروها على الوجه المرضى ، بل ومنهم من بدأ عمليات التجريف حتى فى أيام عبد الناصر نفسه . ولكن هذا لا يمنع أن نظام محمد على لم يقف عند الملكية العامة للأطيان الزراعية ولكن تجد هذه الملكية العامة فى مجال الصناعة أيضاً ، فكانت الدولة هى الزارع



الوحيد فى بعض المحاصيل والصانع الوحيد فى بعض الصناعات والتاجر الوحيد فيما يخص الاستيراد والتصدير ، وقد أدخل نظام شراء المحاصيل الزراعية بالجملة من الأهالى ، وكان الغرض من هذا طبعاً تشغيل مصانعه الكثيرة ، وسرت بسبب توزيع حق الانتفاع هذا على صغار المواطنين روح جديدة فى المجتمع لأن الفلاح المصرى لم يعد يشعر بأنه رقيق عند المالك أو الملوك أو الملتزم أو السنجق بل كان يقول « أنا فلاح الباشا » ويقصد محمد على ، يعنى فلاح الدولة . وعلى كل حال فإن مبدأ الملكية العامة كان خطوة من خطوات الاشتراكية ، وان السان سيمونيين بدأوا تجربتهم فى مصر تحت رعاية محمد على الذى منحهم فرصة ذهبية لتطبيق أحلامهم السياسية فى بلد كمصر ، وقد نجحت التجربة إلى حد كبير لأن مصر تحولت إلى دولة صناعية وكانت مفاتيح السلطة كلها فى يد رجال الصناعة من خلال الدولة .

■ هل يعنى ذلك أن هناك طبقة وسطى قد تشكلت آنذاك ؟ وان كان الأمر كذلك .. فلماذا لم تستطع القيام بثورة مماثلة لما حدث فى أوربا القرن الثامن عشر ؟

● الطبقة الوسطى التى تكونت مع السان سيمونيين تكونت فى ظل التأميم ، شىء قريب مما نسمع عنه فى الاتحاد السوفيتى ، فأعضاء الحزب تحولوا إلى طبقة منتفعة ومن هنا ثورة جورباتشوف لأنهم استولوا على المواقع ولا يريدون أدنى تطوير فى المجتمع السوفيتى حرصاً على مصالحهم الخاصة . أما الثورة الفرنسية فلم يكن للدولة أى حضور فى الملكية العامة ، بالعكس ان كل وثائق الثورة الفرنسية كانت متجهة إلى تقديس الملكية الفردية ، كما انها لم تكن ثورة اشتراكية وانما كانت ثورة برجوازية بكل معنى الكلمة ، وحتى الاشتراكيين القلائل الذين ظهروا فيها مثل « بابيف » نكل بهم تنكيلاً شديداً .

■ وليسمح لى أستاذنا بطرح السؤال بصيغة أوضح . . هل كانت فى مصر ، فى أوائل هذا القرن ، طبقة وسطى مؤهلة ، بحيث لم يعد للمثقفين ـ ومن بينهم طه حسين ـ إلا أن يعكفوا على بناء العقل الحديث للمجتمع المصرى ؟

● هناك مشكلة فى كل ما يقال فى هذا الموضوع ، وهى أن الطبقة التى انحاز لها طه حسين فى أوائل القرن عندما كان يتحدث عن [دوركيم] و[سان سيمون] كانت « الارستقراطية » ، وليست الارستقراطية الصناعية وإنما ارستقراطية الأطيان مثل ارستقراطية عدلى يكن ، محمد محمود ، آل عبد الرازق ، آل شعراوى . . . . وغيرهم . وهؤلاء كانت عقلانيتهم من نوع مختلف ، هم كانوا عقلانيين وإيمانهم بالعلم كان عن طريق إيمانهم بالعقل ، وهناك فرق بين الايمان بالعلم والايمان بالعقل ، فمن الممكن أن تجد كثيرين من دراويش الحركات الدينية من العلماء وهم يشتون عن العقلانية .

فالعلم ليس مقترنا دائما بالعقلانية . وفى اعتقادى أن الدعوة التى كان يدعو إليها طه حسين والكلام عن سان سيمون ، كانت جرثومة الخطأ فيها ان المثل العليا الاجتماعية التى كان يتبعها كانت من الاستقراطية الزراعية وليست من الاستقراطية الصناعية . فالارستقراطية الصناعية كانت فى أيدى الأجانب ولحسن الحظ أن الارستقراطية الزراعية فى بلادنا كانت شبيهة بالارستقراطية الزراعية فى فرنسا قبل الثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، وبالتحديد فى عصر التنوير ، فكانت تؤمن بالعقل وتحمل على الغيبيات وتدعو إلى التغيير ولكنه ليس التغيير الجذرى ، ولكى تطبق السان سيمونية كان لابد من تحويل البلد من بلد زراعية إلى بلد صناعية على طريقة محمد على أو أى طريقة أخرى ، فاقتصاد مصر كان فى أيدى الأجانب فى تلك الفترة ، والمصريون كانوا يعيشون على هامش الحياة من حيث الصناعة والاقتصاد والعلم . وأنا شخصياً لا أفهم هذا النوع من الدعوة عند طه حسين إلا أنه مجرد حلم طوباوى أو أشياء يرددها تلميذ نجيب عن أشياء سمعها ، ولذا لم تجد صدىً لهذا الكلام إلا بعد تطور طه حسين إلى الديمقراطية بالمعنى الواضح ، ومن هنا كان مشروعه مستحيل التحقيق لأن الطبقة التى يتحدث عنها والتى كانت تحميه وهى طبقة « الأحرار الدستوريين » وكبار الملاك ، لم يكن لها باع فى العلم ولا اهتمام بالعلم بل كان لها اهتمام بالفكر والأدب ؛ كذلك كانت وسائل انتاجها زراعية وليست صناعية ، ولذا دخل طه حسين فى مأزق واكتفى بمنهج « ديكارت » وطبقه على الدراسات الأدبية والفكرية .

■ يلاحظ أن مشروع طه حسين الذى طرحه فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » كان مشروعاً تربوياً أساساً وله هدف مزدوج ، فعلى المستوى العام يرمى إلى اقرار تربية مدنية حديثة من جهة ، ويستهدف من جهة ثانية خلق نخبة من قادة المجتمع العصرى المنشود . . . .

● هذه الدعوة ليست بالضرورة سان سيمونية ، ولكنها جاءت من عصر التنوير ومن دعوات الثورة الفرنسية ، لأن خطب « روبسبير » و« دانتون » كانت دائماً تدور حول نجاح الثورة فى تولى الدولة تعليم المواطنين وتأكيد صفة المواطن بين الفرنسيين ؛ وبطبيعة الحال هذا لا يمكن فهمه إلا على أساس أن رجال الدين كانوا محتكرين التعليم فى القرن الثامن عشر ، فكانت الثورة فى الواقع هى ثورة مدنية تهدف إلى تقليص نسبة الغيبيات إلى أقل مساحة ممكنة من جهة ، والديمقراطية من جهة أخرى التى يتساوى فيها المواطنون من حيث الحقوق الأساسية ، وهذه هى الثورة التى تبناها طه حسين فيما بعد .

■ ألا تعتقد أن فكرة القيادة الفكرية عند سان سيمون كانت تمهيداً سيطرحه طه حسين فى مشاريعه القادمة ؟

● أعتقد أن كلام طه حسين عن سان سيمون فى أوائل القرن العشرين كان يرتبط بأمر آخر ، لأنه فى تلك الفترة كان هناك نوع من الازدهار فى الفكر الاشتراكى ، فكان هناك الحزب الشيوعى المصرى قد تكوّن حديثاً وكان من أقطابه حسنى العرابى ومحمد عبد الله عنان وسلامة موسى ، كما كان هناك أكثر من اتجاه نحو تأسيس حزب اشتراكى فى مصر ، وكانوا فى تلك الفترة يستخدمون كلمة « البلشفية » ولا يقولون الاشتراكية . ومن هنا فان لجوء طه حسين إلى ابراز فكرة الاشتراكية العلمية عند سان سيمون كان رافداً من روافد الثقافة المصرية آنذاك قصد به الرد على أنصار الاشتراكيات بالمعنى المادى الذى نجده حتى عند برنارد شو وولز . فأنت تستطيع أن تعتبر الكلام عن سان سيمون كان المقصود به ايجاد تيار فى مصر لنوع من الاشتراكية تكون الصفوة فيها من العلماء وليس الأساس فيها رجال الاقتصاد ولا القضايا الاقتصادية هى الاهتمامات الأولى ، وإنما مصير المجتمع هو « العلم » وهو الأساس . وفى الواقع أن ما فعله سان سيمون هو أنه مسح كلمة « الفلسفة » التى نجدها فى الفكر الأفلاطونى (الملك ـ الفيلسوف) أو (الفيلسوف ـ الملك) ، وقال (العالم ـ الملك) أو (الملك ـ العالم) . ويجب أن نفهم كلام طه حسين على أنه كان رداً على المدارس المادية التى ظهرت فى مصر فى أوائل القرن العشرين تدعو إلى نوع معين من الاشتراكية .

■ « ما هو مرجع تخلّف الشرق عن الغرب » ؟ سؤال رئيسى طرحه المفكرون العرب منذ القرن الماضى ، ولايزال مطروحاً ، . . . ألا تعتقد أن طه حسين قد أرجع هذا التخلف إلى طبيعة النظام السياسى الاستبدادى من جهة وإلى الشعب نفسه الذى لم يتهيأ بعد إلى الانتقال من مستوى الرعية إلى مستوى المواطنة من جهة أخرى ، ومن ثم أراد بكتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » أن يحل المشكل السياسى ـ سبب التخلف ـ عن طريق التربية والتعليم ؟

● أولاً فى رأيى كرجل مدرب فى (السوسيولوجيا) الاجتماعية على الطريقة التى تستخدم المذهب المادى أجد أن هذه النظرة نظرة ناقصة لأنها مرتبطة باستقرار أوضاع اقتصادية لابد وأن تؤدى إلى هذا النوع من العقلية التى يسميها طه حسين « التخلف » . لأن الصدمة الحضارية لا تبدأ إلا بوجود مجتمع فيه علاقات متحركة من الناحية الاقتصادية ، وبالتالى تصبح علاقات متحركة من الناحية الفكرية والثقافية ؛ إنما طلما أن المجتمع ريفى زراعى فمن تحصيل الحاصل أن الاستقرار هو الفلسفة التى تحكمه . أما المجتمع المدنى فهو دائماً مشهور بالقلق الخصب لأن العلاقات بين المواطنين متغيرة باستمرار وليست هناك قوانين حديدية تحكم المجتمع لا فى بنائه الأفقى أو فى بنائه الرأسى . فطه

حسين عندما يقول تخلف الشعب فهذا كمن يضع العربة أمام الحصان لأن تخلف وسائل الانتاج هى السبب الرئيسى فى التخلف بشكل عام . وقد مرت الشعوب الأخرى بهذه التجربة فى العصور الوسطى حين كانت فلسفة الاستقرار هى الفلسفة السائدة وكان يدعم هذه الفلسفة من ناحية الكنيسة ومن ناحية أخرى الاقطاع وبالتالى كانت هناك علاقات ثابتة بين المواطنين وهذا السلم الاجتماعى الحديدى الذى لا يمكن القفز منه من درجة إلى درجة أخرى ، أما النظام السياسى نفسه فليس إلا تعبيرا عن هذه الأوضاع الاقتصادية الحديدية ، وعندما يتغير اقتصاد المجتمع بالتبعية تجد هذا القلق الخصب الذى يؤدى إلى اعادة تشكيل العلاقات الاجتماعية . ولأن طه حسين كان غير ميال لأن يسلط التفكير الاقتصادى على المجتمع فقد وصل إلى هذه النتائج المتسرعة ، فكيف ننتظر من مجتمع زراعى أن تكون فيه ديمقراطية ؟! . الديمقراطية (بنت) المدينة ونحن كما نعلم أن فى اليونان القديمة نشأت الديمقراطية لأن البرجوازية كانت هى العمود الفقرى للحياة وبصفة خاصة فى ولاية « اتيكا » . وبطبيعة الحال أنه حتى فى المجتمعات المدنية القلقة إن لم يكن هناك اتجاه نحو المهن العقلية من جهة والصناعة من جهة أخرى فليس هناك ضمان بأن يحدث هذا التقدم الذى يتحدث عنه أو يأمله طه حسين فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » .

■ يذهب البعض إلى القول أن مشروع طه حسين فى التعليم كان صدى للمدرسة التربوية الفرنسية كما أرسى دعائمها « جول فيرى » ـ Jules Ferry (١٨٣٢ ـ ١٨٩٣) ، الذى كان أبرز المدافعين عن المدرسة اللائكية . . . فإلى أى حد يصدق هذا القول ؟ ولمَ ؟

● كان طه حسين علمانياً ، ويبدو أن ثورته الأولى على رجال الأزهر لها علاقة مباشرة بهذا السؤال الذى تطرحه ، لأنه أراد أن يحرر المجتمع المصرى من سيطرة الفكر الدينى التقليدى كما ورد فى كتابه « الأيام » وهو صدامة مع شيوخ الأزهر واتجاهه إلى الالتحاق بالجامعة الحديثة ثم اتجاهه إلى طلب الحماية عند لطفى السيد ، وكان هذا فى السنوات الأولى من إنشاء جريدة « الجريدة » بين عامى (١٩٠٨ ـ ١٩١٠) . والمهم فى هذا أن طه حسين عندما يقول إنه يجب أن نتوسم خطى أوربا ـ بالضمن لابد أن نتحول إلى بلد صناعى ـ وربما لم يكن حاد الوضع بهذا الأمر كما كان غيره مثل سلامة موسى أو غيره من المفكرين العلميين ، إنما بالقطع لم يكن طه حسين يريد لنا أن نتوسم أوربا العصور الوسطى ولكنه كان يريد أن نتشبّه بأوربا عصر التنوير أو أوربا ما بعد الثورة الفرنسية . ففى عصر التنوير كانت الزراعة هى عماد الاقتصاد وكانت بدايات الثورة الصناعية قد ظهرت ، وأما الثورة الفرنسية فهى التى جعلت أوربا والعالم سوقاً للصناعة فنابليون أفرزته البرجوازية الفرنسية لفتح أسواق العمل ؛ فلكى تحصل البرجوازية على أسواق لجأت لظهور رجل الحرب حتى يستطيع أن يفتح لها هذه الأسواق ، ولذلك كان من أهم برامج نابليون حصار انجلترا لأنه كان هناك صراع شديد بين الصناعة الفرنسية والصناعة الانجليزية مثلما حدث فيما بعد بين الصناعة الألمانية والصناعة الأوربية .

■ « اليونان هى المصدر الأول للحضارة العالمية » من المسلمات التى آمن بها وروج لها طه حسين سواء بالتدريس أو التأليف أو الترجمة . . فما سبب ذلك ؟ وإلى أى حد استفاد طه حسين من دراسته للحضارة اليونانية ؟

● أنا أريدك أن تفهم حكاية اليونان عند طه حسين على الوجه الصحيح : رأى طه حسين أن النهضة الأوربية لم تقم إلا بعد الالتفات إلى تراث الجاهلية الأوربية (اليونان والرومان) ، بينما نحن نتنكر للجاهلية العربية بل ان كل شىء متصل بالجاهلية يعد شبه محرم فى بلادنا ، باستثناء الشعر الجاهلى ، وذلك حتى لا نعامل التراث الجاهلى معاملة الأساطير . . إلى هذه الدرجة محرم علينا أن نتعامل معه على أنه أساطير بدليل أن كل كلام فى أصنام العرب أو آلهتهم كان محرماً إلى عصر « الكلبى » الذى كتب كتاباً عن أصنام العرب وهو أول دراسة عرفها تاريخ الفكر العربى . وقد تبين من الأعمال الأركيولوجية الحديثة أن هناك عدداً كبيراً من الآلهة القديمة حتى فى منطقة اليمن وحضرموت ، وهذا غير الآلهة البابلية والآشورية . فالعالم المسيحى بقوة دين التوحيد فعل ما فعله العالم الاسلامى بأنه تجاهل أمام كل كلام عن الآلهة ، وظل التخوف من الكلام عن الآلهة حتى العصر العباسى لأن العرب حينما أقبلوا على ترجمة اليونان ودراستهم ، ترجموا كل شىء عندهم إلا الأدب لأن الأدب اليونانى قائم على الميثولوجيا ، ولم يكن لديهم استعدادا لفتح هذا الباب لأنهم إذا ترجموا « اسخيلوس » أو « يوربيدس » أو « سوفوكليس » كانوا سيفتحون الباب للحديث عن الآلهة والربات ، ولذلك آثروا اغلاق هذا الباب منذ البداية واكتفوا بترجمة بعض النصوص فى النقد الأدبى إلى جانب ما ترجموه من الفلسفة والعلوم . إنما حين جاء عصر النهضة فى أوربا تنبه إلى هذا ووجد مفكروه أن العقم الذى أصاب أوربا طوال ألف سنة من العصور الوسطى كان سببه التنكر لجاهلية أوربا التى نسميها عصر الوثنية . فكتب « دانتى » فى كوميدياه ذلك وأيضاً « ميكافيللى » فى كتابه الأمير كان يدافع عن اليونان والرومان بقوله « إذا كنتم تقولون بأن الآباء كفار ولذا يجب تجنبهم ، لأن أفكارهم وحضارتهم ضد المسيحية ؛ فأنا أقول إن الرومان لم يبلغوا هذا المجد إلا لأنهم كانت لديهم فضائل جعلت الله يمكنهم من الأرض » .

ولذلك تجد أن اهتمامات طه حسين الأولى كانت بالشعر الجاهلى ، ومن المكتشفات الهامة جداً فى كتابه « الشعر الجاهلى » ان الصورة الحقيقية للجاهلية يجب أن نلتمسها فى القرآن لأن القرآن يعطى لقارئه صورة دقيقة عن الحالة العقلية والفكرية والاجتماعية فى الجاهلية القريبة ، فهو يتحدث عن الفرق التى كانت تجادل النبى فى أمور الدين ، ونستطيع أن نستخلص من هذا الوصف أنه كانت هناك مدرسة من المتشككين يقولون إن هى إلا أساطير الأولين ، فهو يتحدث عن مجموعات ثقافية موجودة فى « مكة » فى تلك الأيام ، وهناك من كانوا يتهمونه بأنه شاعر ، ومن يتهمونه بأنه ساحر ، فإذن العرب فى الجاهلية لم يكونوا على هذه الدرجة من السذاجة والفطرة ، بالعكس عند طه حسين أن المجتمع العربى فى الجاهلية القريبة من ظهور الاسلام كان بيئة مثقفة شديدة الترف العقلى ولولا ذلك لما جاء القرآن بمثابة دحض لكل هذه الفلسفات التى كانت مستشرية فى مجتمع

ثقافى فى مكة والمدينة . فاهتمام طه حسين بالجاهلية تعلمه أيضاً فى أوربا عندما درس ما فعله الأوربيون فى عصر النهضة بالوثنية اليونانية فحاولوا أن يدرسوها ليروا ما وراء هذه الأصنام ، وللأسف فى بلادنا حتى بالنسبة لمصر القديمة ــ الحضارة الفرعونية ــ هناك من كان ينظر إليها بإزدراء ويعتقد أنها كانت قائمة على مجتمع من الكفار وبالتالى لا تستحق كل هذه العناية . وبعد أن دخلنا عصر النهضة بدأنا نهتم بالآثار وبالتراث المدون والبرديات ونحاول أن ننقذ مايمكن انقاذه من هذه الحضارة العظيمة ، فدراسة القدماء كانت إحدى مفاتيح النهضة التى تأثر بها طه حسين .

■ **من المعروف أن كتاب « مستقبل الثقافة فى مصر » صدر عام ١٩٣٨ ، أى بعد عامين على توقيع معاهدة ١٩٣٦ التى سميت بمعاهدة « الشرف والاستقلال » ؛ . . هل تعتقد أن هناك علاقة بين توقيت صدور هذا الكتاب ومعاهدة ١٩٣٦ ؟**

● لا أعتقد أنه له علاقة مباشرة بالمعاهدة ، ولكنه له علاقة بالمدّ والجذر الذى وجده طه حسين نفسه فى حياته ؛ فحينما وصل إلى مقاليد السلطة طرد ، ففى عام ١٩٣٠ تقبلوا عليه إلى أن دفعوه إلى ترك العمادة وقد حضرته فى هذه الفترة عميداً لأنه عاد إلى الجامعة عام ١٩٣٥ ثم أعيد انتخابه عميداً عام ١٩٣٦ إلا أن الرجعية المصرية تعقبته ، وقد سافرت عام ١٩٣٧ للدراسة وقرأت فى الجرائد هناك أنهم اقتحموا مكتبه وهتفوا « يسقط الأعمى » ، بعد ذلك نقل إلى وزارة المعارف عام ١٩٣٨ حين جاءت وزارة « محمد محمود » . فطه حسين كان دائماً يشعر أن أفكاره لها علاقة بوضعه من السلطة فلن يسمح له المجتمع المحافظ أن يتقلد سلطة أو حتى يتمكن من قول كلمته فى هدوء . ومن هنا ركز على فكرة « العلمانية » وركز على ديمقراطية التعليم كما ركز على فكرة المواطنة وتلك أفكاره الأساسية لأنه منذ أن أصدر كتابه عن الشعر الجاهلى ولم يتركوه فى هدوء بل ظلوا يتعقبونه حتى بعد أن فتح الجامعات .

■ **من القضايا الأساسية التى فجرها طه حسين فى هذا الكتاب هى أن تكون ثقافتنا فى المستقبل أوربية خالصة وان نتأثر بها كاليابان فى غير تردد ولا تلكؤ . بل ذهب إلى التأكيد بأن مصر غربية وليست أمة شرقية منذ الفراعنة وحتى الآن . . . فما رأيك ؟**

● أنا لا أؤمن بحكاية أمة شرقية أو أمة غربية لأن هذه الحدود الجغرافية غير موجودة ، إنما هى فى نظرى أمة تنتمى إلى عالم البحر الأبيض المتوسط لأن فيها السمات الأساسية لكل حضارات البحر الأبيض . فكلها مثل شرقية وغربية كلمات عرجاء وتعبيرات يستخدمها الرحالة ، فحين ذهب رجل أوربى إلى الأراضى المقدسة يقول أنه ذهب إلى الشرق لأن الشرق بالنسبة لأوربا شرق جغرافى ، وبطبيعة الحال يجد فروقاً . إنما الحقيقة أنه فى داخل الشرق عدة حضارات مختلفة بينها فروق كبيرة شبيهة بالفروق التى نجدها بين البلدان التى تسمى نفسها غربية . فأوربا من بعيد تبدو وكأنها شىء واحد ولكن عندما نقترب منها نجد أن الانجليزى شىء والفرنسى شىء آخر والألمانى شىء ثالث . . . وهكذا .

■ **وما رأيكم فى قول طه حسين بأن « الدين واللغة لا يخلقان وحدة » ؟**

● هو على صواب فى هذا ، لأن انجلترا وأمريكا ، مثلاً ، رغم وحدة الأصول بينهما ــ فجزء كبير من الأمريكان أصلهم انجليزى بالاضافة إلى كونهم مسيحيين بروتستانت يتحدثون الانجليزية ــ إلا أن الأمريكى شىء والانجليزى شىء آخر . وأنا أعتقد أن أهم شىء فى تكوين القومية هو التاريخ المشترك والجغرافيا المشتركة ووحدة المصير ، أما وحدة اللغة ووحدة الدين فهى عناصر مساعدة . وبالنسبة لبلادنا العربية فقد لوحظ أن الدول الغازية لها لا تكتفى بغزو مصر مثلاً وإنما تغزو الشام أيضا والعراق .... الخ . فالأتراك حكموا كل الوطن العربى من بغداد إلى المغرب ، وكذلك الفرنسيون فلم يكتف نابليون بغزو مصر بل ذهب إلى الشام ، والرومان كانوا محتلين المنطقة فى المشرق والمغرب ، واسرائيل حديثا تحاول من آن لآخر إلا أننا أصبحنا « لقمة كبيرة عليها » . فهناك حد أدنى للدفاع المشترك بين الدول العربية ويجب أن يوضع موضع الاعتبار ، إنما وحدة الثقافة فغير كافية لأن أوربا مثلاً كلها مسيحية ومع ذلك من آن لآخر تقوم فيها حرب يذبح فيها الأوربى الأوربى الآخر مثلما حدث فى الحرب العالمية الثانية ، وبالرغم من « المجص » الذى تقرأه فى الجرائد من أنهم يسعون إلى وحدة أوربية شاملة فى عام ١٩٩٢ إلا أن هذا فى الحقيقة ليس له علاقة بالقومية ، فهذه الوحدة ستمنح للأوربى امتيازات كسائح من الدرجة الأولى فقط كما أنها ستمنح للأجنبى الذى يقيم فى إحدى دول أوربا مدة سبع سنوات حق الانتخاب بالنسبة للبرلمان ، وهذا أيضاً لا يؤثر فى قليل أو كثير فى مسألة القومية لأن عدد الانجليز المقيمين فى النورماندى (فرنسا) لا يتجاوز بضعة آلاف ومن ثم فهم غير مؤثرين بالنسبة لعدد الفرنسيين وعلى ذلك فهى امتيازات شكلية . لكن الذى سوف يكون أكثر تأثيراً من الأوربيين أنفسهم هم « العرب » لأن عددهم يتجاوز الخمسة ملايين أغلبهم من المغاربة والجزائريين ، ومن هنا يمكن أن يتحولوا إلى قوة انتخابية ضاغطة ، ومنهم من حصل على الجنسية إما بسبب طول إقامته أو لأنه أصلاً من الممتلكات الفرنسية مثل الجزائريين ، وأكثر من هذا فالأسبان والبرتغاليون فى فرنسا عددهم رهيب وأيضاً الطليان واليونانيون وهؤلاء ــ لما يربطهم بالعرب ــ من الممكن جداً أن يرفعوا كلمة العرب .

■ **إذا أردنا أن نلخص أهم نقاط هذا الحوار الممتع عن طه حسين . . وتساءلنا : ماذا يبقى من طه حسين ؟**

● تبقى أشياء كثيرة أهمها « العلمانية » و« ديمقراطية التعليم » ، وهذان الشيئان سوف يستمران على الدوام لطه حسين . وأقصد بقولى « العلمانية » : إن الانسان له قيمة فى ذاته ، وان القوانين التى يحكم بها المجتمع ينبغى أن تكون قوانين وضعية ، وأن يكون هناك نوع من تكافؤ الفرص بين البشر ، أما بالنسبة للمعتقدات الغيبية فان لكل انسان قدراً مرسوماً له لا يستطيع تغييره ، وان الانسان سيد مصيره وواجب الدولة أن تمكنه من هذا بإتاحة الفرص أمامه فى التعليم والوظائف وغيره ، وان أساس العقد الاجتماعى هو التسامح والحوار بين أصحاب الأفكار المختلفة ؛ أما المجتمعات الناقصة فى التفكير العلمانى أو المتجهة إلى غيره تكون أكثر تجهماً فى التعامل مع الآراء المختلفة . فالعلمانية لا تفرض حالة ثبات دائمة فى المجتمع بل تفترض أن التطور هو الأساس ◆

قصة

التجريف

عبد المنعم الباز

(١)

حين فتحت عيني كانت الشمس تملأ الدار . نهضت مغادراً الناموسية . تركت أمي المقشة وجاءت بالافطار . ضايقني أن أفطر وحدي هنا أيضاً . بدا أن الأجازة ستكون مملة . الناس هم الناس والأرض هي الأرض والعمدة هو العمدة .

أسرعت إلى الأرض . منذ زمن لم أمسك بفأس .

قال أبي : قميصك سيتسخ .

قال أخي : قل له أن يده أصبحت ناعمة كالنساء .

زجره أبي بنظرة أسكتت غضبي . عادا لتقليب الأرض . وقفت مثل خيال المآته . لاحظ أبي امتعاضي . طلب أن أسأل في الجمعية عن موعد صرف تقاوى الأرز . مشيت بجوار الترعة العجوز . ماؤها لم يعد يكفى لاستحمام جاموسة .

قال الكاتب : «لا أعرف . . المهندس في مرور» . لمح نظراتي تتوقف على جرار الجمعية ابتسم «بصراحة . . هو في المركز . . عريس جديد عقبالك» . عريس جديد . . طبعاً فلوس السوق السوداء . . عقبالي ؟ كيف ؟! الحصص بالكوم والمرتب يتبخر في أيام . تذكرت سمير وهو يؤكد أن الدروس هي الحل . كلا لن أبيع أعمال السنة بخمسة جنيهات .

تحت شجرة الجميز جلست أستريح . في شجرة بعيدة حفرت ذات يوم أسمى أنا وسناء لكنها . . . لا يهم ، أسندت رأسي على الجذع الصلب الحنون رأيت أسمى واسم على ومحمد وخضر ياه ! عندما تعلمنا الكتابة جئنا هنا وحفرنا الأسماء والآن على في القاهرة ومحمد في العراق وخضر نسى الكتابة والقراءة . هنا كنا نلعب كل مساء الاستغماية والشجرة كانت هي «الأمة» أجرى وألهث وخلفي على أو خضر أو محمد فإذا لمستها فأنا في أمان . لماذا كبرنا ؟!

أفقت على زعيق أبي . جريت نحو حدود الأرض . كان يكاد يبكي وأخي يهدئه نظرت إلى أرض الحاج عبد الودود كانت منخفضة عنا بنحو المتر .

صرخ «ابن الكلب جرّف أرضه» .

حاولت تهدئته «هو حر فيها» .

صوب كل غضبه نحوى «هل نُعِمَ عقلك أيضاً ؟ المياه تمر لنا عبر أرضه» .

تذكرت حال الترعة . أطرقت . تابعت عيوني أبي وهو يمضى إلى الدار تاركاً فأسه ملقاة على الأرض .

(٢)

ركبت القطار دون حقيبة . صاحب المنزل يطلب خمسة جنيهات زيادة لأن سعر الأرز ارتفع والترزى كف عن التفصيل بالتقسيط وسمير يكرر أن خمسة جنيهات × ٤٠ تلميذاً = ٢٠٠ جنيه كل شهر وجسدى يثور في ليالي الوحدة الطويلة طالباً امرأة . . أية امرأة . كان لابد أن أغسل عيوني بلون سنابل الأرز وأن ألمس «الأمة» ليعاودني الأمان .

بدت الدار غريبة بهذا الطلاء الجديد . اقتربت من الباب . جرس كهربى أيضاً ؟! فتحت أختى ثم أسرعت إلى الداخل . مضيت خلفها مدهوشاً ، في القاعة البحرية كان أحد رعاة البقر يطارد بعض الهنود الحمر في تلفزيون ملون .

كان أخي نصف نائم وكان أبي نائماً تماماً . قابلتني أمي بدون ابتسامتها القديمة . ردت على تساؤلاتي بالصمت . تذكرت أرض الحاج عبد الودود . جريت إلى أرضنا .

نظرة واحدة إلى سنابل الأرز ويهدأ قلبي . لمسة واحدة لشجرة الجميز تغير الموقف . الترعة أخدود طويل في قاعة بعض الماء القذر . جريت أكثر .

اختبأ لون السنابل . اقتربت . . دققت . لم تكن هناك سنابل . تناثر هنا وهناك بعض الفجل والجرجير . أهذه أرضنا ؟! أين شجرة الجميز ؟! أيكون أبي قد . . . . . ؟ مشيت نحو الشمس الغاربة . كانت هناك طريحة وقد تعرت جذورها من الطين .

. . . . . كانت الشمس تغرب بسرعة مريبة . . كان اسمى واسم على ومحمد وخضر في الناحية المدفونة في الطين . . كنت أجلس فوقها حين قال أبي أن خشبها سينفع في ليالي الشتاء . . كان سمير يقول «لا تقل لهم شيئاً . . فقط في شهادات الفترة اعطهم درجات سيئة» .

. . . . . في الكابوس كنت أجرى من جسدى وصاحب المنزل وسمير وراعي البقر ولا أجد «الأمة» . . لم يكن معى فأس أو حتى قوس من أقواس الهنود الحمر . . لم أستطع الاختباء بين الفجل والجرجير . . كان أخي نصف نائم وكان أبي نائماً تماماً . . كنت وحدى وحين استدرت لهم ◆

فى الذكرى المئوية لميلاده ناجى وعصره

نبيل فرج

عقد المركز القومى للفنون التشكيلية ، فى قاعة النيل بأرض المعارض بالجزيرة ، خلال شهرى مايو ويونيه ، أربع ندوات عن الفنان محمد ناجى (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ضمن الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاده ، التى تعددت فعالياتها ما بين معرض شامل لأعمال ناجى فى التصوير والرسوم التخطيطية ، وإصدار كتاب عنه لتسعة عشر ناقداً ، اختيرت مقالا تهم من الدوريات والكتب ، أو وضعت خصيصا للكتاب .

كما طبعت عدة كروت بحجم « الكارت بوستال » لبعض أعمال ناجى ، مثل « الفخرانى بالأقصر » (١٩٣٠) ، و « الفتاة وزهرة الفول » (١٩٤٢) وغيرهما ، وأعد فيلم تسجيلى عن ناجى ، من خلال انتاجه ، وذكريات شقيقته عفت ناجى عنه ، تجولت فيه الكاميرا فى الأماكن التى عاش فيها ناجى فى وطنه .

شارك فى الندوات عدد من الكتاب والنقاد والفنانين ، غطوا حياة ناجى وفنه ورؤيته لدور الفن ، وموقفه من التراث والبيئة والفن الحديث ، وبعض الجوانب الشخصية والانسانية فى حياته ، التى لا يعرفها إلا من خالطه .

وتعتبر الندوة الأولى عن « ناجى وعصره » أهم هذه الندوات ، لأنها كانت بمثابة « الفرشة » أو الخلفية التاريخية التى لا غنى عنها للتعرف على هذا الفنان الرائد .

تحدث فى هذه الندوة الدكتور لويس عوض عن ناجى وتيارات الفكر والفن فى مصر ، وكامل زهيرى عن علاقة ناجى بجيل النهضة والقضية القومية ، وإدوار الخراط عن ناجى وتطور الحركة الفنية ، والدكتور نيرفانا حراز عن دور ناجى فى الحركة الثقافية بمصر وخارجها ، وإن لم يتقيد أحد من المشاركين بموضوعه حرفيا ، وبدت الندوة مفتوحة لكل ما يخطر على الذهن عن ناجى وعصره .

الميلاد المتأخر

بدأ لويس عوض حديثه بتوجيه التحية إلى وزارة الثقافة ممثلة فى المركز القومى للفنون التشكيلية لا حياء ذكرى الأعلام من رجال الفن التشكيلى ، ابتداء بناجى ، لا سيما وأن البرنامج الذى أعلنه الدكتور أحمد نوار فى المؤتمر الصحفى الذى سبق افتتاح معرض ناجى يضم أسماء كل الرواد الذين وضعوا حجر الأساس للفن المصرى الحديث .

ولا ينقص هذه السُنة ـ على حد تعبير لويس عوض ـ غير أن تطبع مستنسخات بالحجم الطبيعى لأعمال هذا الجيل الرائد ، تكون فى متناول الجميع .

وأول ما ذكره الدكتور لويس عوض ان المجموعة الفنية التى ينتمى إليها ناجى ، تلك التى ملأت حياتنا بالفن خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، جاءت متأخرة مائة سنة بالنسبة لنهضة رفاعة رافع الطهطاوى ، وذلك لأسباب شتى ، فى مقدمتها تحريم التصوير والنحت بسبب التقاليد السائدة التى اعتبرت الفن التشكيلى لونا من ألوان الوثنية .

ويشير الدكتور لويس عوض ، على مستوى الفكر ، إلى حسن العطار الذى واجه فى هذه الفترة أزمة داخل المؤسسة الدينية ، لأنه أراد أن يدخل الفلسفة والتاريخ والجغرافيا فى صميم مناهج الدراسة فى هذه المؤسسات الدينية .

وظل التمثيل كذلك يعد فى هذا المناخ أمرا مشيناً ينظر إليه شزراً .

ويفصح الجبرتى عن هذا الوضع كله حين وقف مشدوها أو مذهولاً أمام أعمال الفنانين الفرنسيين الذين صحبوا الحملة الفرنسية على مصر ، خاصة إزاء البعد الثالث الذى يجسد المرئيات فى تصويرهم .

لهذا يعدُ ناجى مرحلة خطيرة جدا لم يسبق بأحد قبله ، طرح فيها ، مع راغب عياد ومحمد حسن ويوسف كامل ، تقليدا جديدا فى الحياة الفنية فى مصر ، تعاصرت

مع سيد درويش ، ونشأت صلات قربى روحية بين فن الموسيقى وفن التصوير ، تجلت فى محاولة البحث عن الجذور الأصيلة للشعب المصرى .

فعند ناجى ــ كما عند سيد درويش ــ ثمة علاقة حميمة بالحياة الشعبية والفنون الشعبية ، عمل ناجى على تأصيلها فى فنه فى أعمال مثل « صانع السلال » ، « بائع العرقسوس » ، « الفخرانى بالاقصر » ، تماثل شخصيات الاسطوات التى تدور حولها أناشيد سيد درويش ، معبرة عن وجدان هذه الطبقة الشعبية .

وينتقل الدكتور لويس عوض من الحديث عن الحياة الشعبية فى انتاج ناجى ، إلى الحديث عن لوحته الهامة « مدرسة الاسكندرية » (١٩٥٢) بمدلولها العميق ، الذى لا يمثل مدرسة الاسكندرية القديمة ، وإنما يمثل مدرسة الاسكندرية الحديثة ، كما كان ناجى يريد أن تكون .

نجد فى الخليفة تماثيل يونانية ورومانية ، ثم مجموعة من الأجانب والمصريين بعضهم من الشيوخ . ومن يدقق النظر يتعرف على شخصيات لطفى السيد ، محمد عبده ، قاسم أمين ، طه حسين . . كرموز لفكرة النهضة المصرية التى تتشكل فى نظر ناجى من الثقافة القومية والحضارة الأوربية ، دون حوائل بينهما ، وذلك بتزويج تراثنا العقلى بالحضارة الأوربية .

هذه هى ــ فى رأى لويس عوض ــ الرسالة التى تتضمنها هذه اللوحة الجدارية ، التى تحدث عنها لكل المشاركين فى الندوة .

وهذا أيضا ما فعله يوسف وهبى ، كما يذكر لويس عوض ، حين طعم الثقافة القومية بخامات وقوالب أجنبية ، كنوع من تعريض النفس المصرية للمؤثرات الأجنبية فى مجال المسرح .

إنّ القوالب الجديدة فى التشكيل المصرى ، التى أدخلها ناجى متأثراً بسيزان ورينوار وجوجان وفان جوخ ومونيه وغيرهم أمكن أن تتطور فى فن الآخرين من الأجيال التالية لناجى ، كما سنستمع فى حديث إدوار الخراط .

وعلى الرغم من أن دراسات ناجى فى فلورنسا استغرقت سنوات طويلة ، فقد لاحظ لويس عوض أنه ليست هناك



مؤثرات واضحة فى فن ناجى من عصر النهضة الأوربية ، تأتى إليه من أعلامه الخالدين كرفاييل وميكلا نجو ، فليس عند ناجى دراسات عميقة للون أو للمنظور ، وإن كنا نجد عنده فقط المعمار والصرحية ، والدعوة إلى الأعمال الجدارية .

وبعد لويس عوض تحدث كامل زهيرى عن علاقة ناجى بجيله ، وقدم بعض الإنطباعات عن فن ناجى ، وعن تأثير مدرسة الفنون الجميلة فى التشكيل المصرى .

ويرى كامل زهيرى أن المثلث الذهبى فى الفن المكون من الرواد الثلاثة محمد ناجى ومحمود سعيد وراغ عياد ، كان له ما يقابله فى الأدب : طه حسين والعقاد والحكيم ، وفى القانون : عبد الحميد بدوى ، عبد العزيز فهمى ، عبد الرزاق السنهورى .

لكل مثلث من هذه المثلثات أضلاعه المحددة . وقد تجاوز المثلث الذهبى فى الفن بفضل مواهب أصحابه ، فن الاستشراق والمدرسة الأكاديمية التى تعتنى بتحسن الصورة فقط ، دون عكس للمشاعر الذاتية ، وشقوا العصيان بحثا عن الشخصية المصرية والطبيعة المصرية .

درس ناجى ، كمحمود سعيد وتوفيق الحكيم ، القانون ، ولكنه لم يجد فيه ما يشفى غليله ، فاتجه بكل ملكاته إلى الفن . كتب الشعر بالفرنسية فى أول حياته ، وبقى يكتبه . وكان على علاقة برائد التأثرية كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) . ومن يقرأ محاضرات ناجى بالفرنسية والعربية يلمس ثقافته الفنية الواسعة .

وكما نجد فن المعارضات فى الشعر ، نجد فى فن التصوير معارضات بين ناجى فى لوحته « لاعبو الدمنو » ، ولوحة سيزان « لاعبو الكارت » .

ثم تحدث كامل زهيرى عن تأثير المكان فى فن ناجى ، ولفت الانظار إلى دلالة سكناه فى القلعة ، ثم بجوار الأهرام .

وقدم إدوار الخراط مجموعة افتراضات حول ناجى وتطور الحركة الفنية ، باعتباره أحد الآباء الحقيقيين ، إن لم يكن الأب الحقيقى ، لمعظم التيارات اللاحقة فى الفن التشكيلى فى مصر متجنباً فى كلمته الأحكام القاطعة .

تنهض افتراضات إدوار الخراط على تراوح فن ناجى بين الرومانسية والعقلانية ، بين الحفاوة باللون والعناية بالشكل ، بين الانطباعية من ناحية والمعمارية من ناحية .

وفى تقديره أن هذه السمات تنبع من مزاج فنى خصب ، وتكوين عقلى ووجدانى ، ووعى كبير ، وثقافة عميقة لا تعرف التردد ، أو التراوح ، أو التوفيقية ، وينتظمها رحلة بحث واحدة ، والهام فنى واحد ، يحمل فى داخله بذورا تفتقت مع التطور عن أزهار وثمار ، تكوّن ما يمكن أن نطلق عليه المدرسة المصرية فى الفن التشكيلى .

ويربط إدوار الخراط بين أقوال ناجى فى شبابه الباكر ، وأقواله بعد سنوات طويلة ، تطبيقا لا حلامه الأولى التى كان يصبو إليها ، مدافعا فيها عن الحضارات التى لا تفقد خصائصها المتمردة على الحلول الوسطى ، وعلى التسطيح والتدنى .

ويرد انطباعية ناجى إلى التراث المصرى العريق ، الفرعونى والقبطى والعربى ، تراث الاسلاف ، وليس نقلا عن سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) .

وعلى الرغم من دقة تصوير ناجى للمكان ، فإنه لا يحدده ، كما يقع الزمن فى اللازمن ، وتبدو كينونة الوجود أسمى من العالم .

وهناك أيضا عند ناجى تساوى الاهتمام بخلفية الصورة مع مقدمتها ، وانعدام الفراغات نتيجة امتلاء اللون وكثافته .

ويفرق إدوار الخراط بين ناجى وبين معاصريه الذين أرسوا لبنة ، ولكنهم ظلوا مجرد أكاديميين أو مدرسيين ، بمعنى تقليديين وتابعين ومحدودين ، كأحمد صبرى . ومحمد حسن ، ويوسف كامل .

عند ناجى نجد المعمارية والصرحية والهندسة ، والعكوف على الفنون الشعبية ، والتراحم مع الحياة الشعبية ، والقصد التعليمى ، والتبسيط ، والرمز والشاعرية ، والحس الوطنى .

وربما كان أهم ماورد فى حديث إدوار الخراط اشاراته إلى الاستلهام أو تقارب الرؤية أو التشابه بين ناجى ومن أتى بعده من فنانين لهم وزنهم فى تاريخنا الفنى ، مثل : حامد عبد الله ، انجى أفلاطون عبد الهادى الجزار ، رمسيس يونان جاذبية سرى ، عدلى رزق الله ، م اختلاف المنحى الخاص لكل منهم بالقياس إلى ناجى .

ولا شك أن هذه العلاقة تؤكد أبوة ناج أو ريادته لمعظم التيارات الفنية الحديثة .

الأصالة والابتكار

وأخيراً تحدثت الدكتورة نير فانا حرا عن دور ناجى فى الحركة الثقافية بمص وخارجها ، مؤكدة منذ البداية إلى النهاية أ مجد هذا الفنان المتعدد المواهب يتمثل ا الأصالة والابتكار .

وعن دور ناجى فى الحركة الثقافية ب بلاده أشارت نير فانا حراز إلى تأسيس لأتيليه الاسكندرية وأتيليه القاهرة ، وبين الفنانين ، كمنتديات ثقافية تربط رجا الثقافة والفن معا ، وتقيم حلقات اتصا بالتيارات الفكرية الأوربية .

كما أشارت إلى أن ناجى كان أول م نادى بانقاذ آثارنا فى ابوسنبل ، وعودة رأس نفرتيتى إلى مصر ، وعدم انتزاع تمثا رمسيس من مكانه فى البدرشين .

وإذا كان ناجى دائم المطالبة بحقوق الفنانين ، فإنه يلزمهم بشدة فى نفس الوقت بأداء رسالتهم فى خدمة المجتمع ، حتى ينتشر الفن فى كل مكان .

وتتناول نير فانا حراز أثر الفن الفرعونى على فن ناجى فى التكوين المتماسك ، كما يظهر بوضوح فى لوحاته الجدارية التى قد تذكرنا بعصر النهضة ، ولكنها لا تفقد أصالتها وتعبيرها الخاص .

وجوهر الفكرة التى تعرضها نير فانا حراز هى قدرة ناجى على الانتماء للبيئة ، والتجديد فى الفن .

ولم تكن القضية بالنسبة لنا هى التقاء الشرق بالغرب ، وإنما القضية مصر ، أصل الحضارة ، وانتقال هذه الحضارة إلى الغرب .

وختمت الدكتورة نير فانا حراز كلمتها بما يقال من أنه إذا كان لفرنسا أن تفخر بدیلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) رائد الحركة الرومانتيكية ، فإن لمصر أن تفخر بناجى رائد الفن الحديث ◆

طيف الغائب

وليد منير

أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين تدلَّهَ فى حبهم قلبه لم يعودوا .

لماذا يفوتونه هكذا
كالهباءِ مع الريحِ !
لو مَرَّ منهم على قلبه واحدٌ فى الهزيعِ الأخيرِ من الليلِ
ثم رمى فيه عنوانه
أو محلَ إقامتِهِ
لو دعاهُ إلى عيدِ ميلاده أحدٌ
من وراء الحجابِ
ولو أنهم كلهم صاحبوه إلى نزهةٍ فى الخلاءِ
لكى تتبدَّدَ وحشتُهُ
ثم خاطوا له من فراءِ مودتهم معطفاً
كى يقاومَ بردَ الحياةِ به
لاستعان قليلاً على حزنه الأبدىِّ .



شتاءٌ وراء شتاءٍ
وموتاهُ لا يستجيبونَ
كيف يفرُّ إذنْ
من شجاهُ
ومن عَدَمِيَّته ؟
يَتَمشى وحيداً على ساحل البحرِ
ثمة أرصفةٌ تتلاشى
يُفَكِّرُ
ثمة ريحٌ تخلخله فى هشيم الليالى
يفكِّرُ
ثمة أشرعةٌ حين تدنو تُوَلِّى
يفكِّرُ
واعجباً
كل هذا العذابِ تَمَوَّجَ فى روحه
كمياهٍ مُقَدَّسةٍ أربعين
شتاءً
ولما يزلْ واقفاً فى مكانٍ من الوقتِ
بين حبيبته وصديقيهِ
مختلساً من يدىْ أمه قبلةً
مستريحاً على البركاتِ
التى عقد الله غيمتها فى دعاءِ أبيهِ
لتغمره حين تنحلُّ فى لحظةٍ بالحنانِ

لماذا يفوتونه هكذا
جافلاً ،
مستديراً على نفسه كالمحارةِ ،
منفرطاً مثل رُمَّانةٍ ،
وغريباً
يُقَلِّبُ فى ظله ،
لا يرى فى استقامةِ قامته
غيرَ ما فى انكسارِ السنين ،
بعيداً ،
ومستوحشاً .
أربعون شتاءً مَضَتْ
والذين نسوا أن يعودوا
بنوا بيتَ ذكراهمو فيهِ
وانخرطوا
فى غناءِ شفيفِ الصدى
هادىء
عاطفىّ
إذا أَرْهَفَتْ أذناهُ له السمعَ
أدخله ساحلُ البحرِ فى موجةٍ لا نهائيةٍ
وأبان لهم طيفهم فى هشيمِ الليالى
فألفى خطاهُ تسيل
وتهبط
فى آخرِ السرّ ◆

أضواء على الفرقة الموسيقية التونسية

سليمان جميل

إستمعت إلى برنامج موسيقى ممتع قدمته فرقة الرشيدية الموسيقية التونسية فى المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية . . وتضم فرقة الرشيدية نخبه من العازفين ومجموعة للغناء الجماعى « الكورال » من الجنسين ومغنين منفردين وجميع هؤلا يجيدون أداء التراث الموسيقى العربى أداءً علمياً وفنياً متقناً . ويعتبر « المألوف » وهو مجموعة من الموشحات الأندلسية من أهم أنواع التراث الموسيقى العربى فى برنامج فرقة الرشيدية بجانب البشارف والسماعيات والتقاسيم . . . وفى نفس الوقت فإن الفرقة تقدم أغنيات حديثه مثل الأغنية التى أدتها المغنية التونسية « ليليا الدهمانى » من تلحين « خميس الترنان » وتشتمل هذه الأغنية على تصور جديد فى بناء الألحان وأداء غنائى ذو طابع مسرحى مع الإحتفاظ بالحركة النغمية الزخرفية فى بعض أجزاء اللحن بجانب إستخدام العناصر التى يتميز بها التراث الموسيقى العربى ومن أهمها المقامات الموسيقية والأوزان الإيقاعيه .

ـ إن فرقة الرشيدية تابعة للمعهد الرشيدى للموسيقى التونسية ، ولقد تأسس هذا المعهد سنة ١٩٣٤ كثمرة مضيئة لتوصيات مؤتمر سنة ١٩٣٢ الدولى الأول للموسيقى العربية الذى دعى إلى إنعقاده فى القاهرة رائد التعليم الموسيقى العربى الحديث الباحث الموسيقى الراحل الدكتور محمود أحمد الحفنى . فلقد تضمنت توصيات مؤتمر سنة ١٩٣٢ إنشاءمعاهد موسيقية فى البلاد العربية مهمتها الأساسية تطويع العلوم الموسيقية الأوروبية الحديثه للعناصر الجوهرية المميزة للموسيقى العربية بجانب العناية بدراسة وإحياء التراث الموسيقى العربى . ولقد تحققت هذه التوصية بإنشاء المعاهد الموسيقية فى القاهرة وعواصم البلاد العربية الأخرى تباعا .

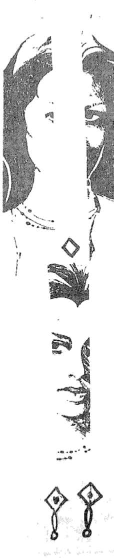
ـ إن فرقة الرشيدية التونسية تتحدث بلغة موسيقية مشتركة سائده ليس فقط على مستوى شعوب البلاد العربية وإنما سائده أيضا على مستوى شعوب بلاد آسيويه وافريقية وأوروبية إنتشرت وإزدهرت فيها الحضارة الإسلامية . وأهم ما يميز هذه اللغة الموسيقية المشتركة هو أسلوب إبتكار الأنغام فى شكل أجزاء لحنية متتابعة فى إيقاع حر أى « غير موزون » وهذا الأسلوب هو نوع من « أدب النثر الموسيقى » المعروف باسم « التقاسيم » والمعروف أيضا باسم « الإرتجالات » أى إبتكار الألحان من أجزاء قصيرة دون تحضير سابق ، وبمعنى آخر إبتكار الألحان فى نفس لحظة الأداء بالعزف المنفرد على الآله الموسيقية أو بالغناء المنفرد . ولقد تكون من إبتكار الألحان المرتجله تراث موسيقى ضخم إنتقل عبر الأجيال بواسطة السماع بحيث يضيف كل

جيل جديد إبتكاراته الجديدة إلى هذا التراث . ونحن نجد هذا الأسلوب الموسيقى فى الأدا الحر المرتجل فى نوع الغناء الأسبانى المعروف بإسم « الفلامنكو » وهو غنا من أصل موسيقى عربى تبلور فى مدرسة الأندلس الموسيقية . ونجد نفس الأسلوب فى إبتكار الألحان الحرة على سبيل المثال فى إبتكارات المغنى اللبنانى « وديع الصافى » وهو يغنى « أوف يابا أوف » أو فى تنويعات الألحان التى إشتهرت بإبتكارها « أم كلثوم » وأضافتها إلى ألحان أغانيها الأصلية ، أو فى أسلوب الموال الذى يؤديه المغنى الشعبى « محمد طه » أو فى أسلوب صياغة الأنغام الملائمة لمعانى القرآن الكريم عند ترتيله ، أو فى أداء الإبتهالات باسلوب إبتكار النغم الحر وإستخدام نفس الأسلوب فى أداء الموال الدينى ضمن أنواع الإنشاد فى الطرق الصوفية ومن أهمها مدرسة الإنشاد فى الطريق الحامدية الشاذلية .

– إن إسلوب الإرتجالات اللحنية الذى يؤديه المغنون الدنيويون والدينيون على مستوى الشعوب العربية وشعوب الحضارة الإسلامية هو نفس الأسلوب الذى يؤديه العازفون على آلة القانون منفرداً أو آلة العود أو آلة الكمان أو آلة الناى أو آلة الرق . ونحن نجد فى كل بلد عربى عازف عبقرى مشهور فى العزف المنفرد مثل العازف المصرى فى الكمان « أحمد الحفناوى » والعازف اللبنانى فى الكمان « عبود » والعازف العراقى فى العود « منير بشير » والعازف المصرى فى القانون « عبد الفتاح منسى » والعازف المصرى فى الرق « محمد العربى » والعازف التونسى فى الكمان « بشير السالمى » وهو نجم العزف المنفرد الذى قدمته فرقة الرشيدية التونسية فى دار الأوبرا المصرية . إن التقاسيم التى عزفها « بشير السالمى » تميزت بطابعها التصويرى وإنتقالاتها المتدفقه فى منطق نغمى جذاب من مقام إلى مقام موسيقى آخر . وكذلك كان المغنى المنفرد « لطفى بشناق » هو نجم الأداء المتفرد بأسلوب الإرتجالات . إن أداء هذا المغنى التونسى الموهوب يكشف عن عمق موهبته فى الإبتكار وإرتجال الألحان ويعكس الثروة الهائلة التى إختزنتها ذاكرته السمعية ، فهو فى أدائه الغنائى الإرتجالى الفياض يعكس أداءات متنوعة من إبتكارات الألحان الحرة الموروثة النابعة من تجارب موسيقية متميزه فى مصر والعراق وسوريا ولبنان وتركيا والحداء البدوى العربى وأداءات نغمية من موسيقى قبائل البربر فى شمال إفريقيا وإرتجالات « الفلامنكو » الأسبانية ذات الجذور العربية الأندلسية . إن مساحة صوت المغنى التونسى « لطفى بشناق » هى المساحة الحادة فى أصوات الرجال وهى المعروفة فى المصطلح الموسيقى العالمى باسم « تينور » وفى الإصطلاح العربى « الصداح » . إن أداء « لطفى بشناق » وقدرته على إخراج صوته بقوه ودون إفتعال مع التحكم فى تلوين صوته بواسطه غدد فكى الوجه وتجاويف الرأس ، وعنايته الفائقه رغم قوة صوته بالإحتفاظ بالبناء الصوتى للكلمة العربية سليما واضحاً براقاً ، كل هذا يؤهله لأداء أدوار البطولة فى المسرح الغنائى . ولعل المسرح الغنائى المصرى الذى تتبنى وزارة الثقافة إحياءه حاليا أن يشجع المؤلفين الموسيقيين الشبان المتمكنين فى العلوم الموسيقية على التأليف الموسيقى الغنائى للمسرح والعناية بتطوير أسلوب الإرتجالات الغنائية الذى تمتاز به الموسيقى العربية ويكشف عن عمق ملكة الإبداع لدى الفنان المغنى أو العازف ، خصوصا وأن الإبداع الموسيقى فى الدول المتقدمة قد بدأ يقلد أسلوب الإرتجالات المميز فى الموسيقى العربية وأخذ يتجه نحو تنمية هذا الأسلوب فى أشكال الكونسير وأشكال المسرح الموسيقى للآلات والأصوات الغنائية الفردية والجماعية ◆

أعيد ترتيب القصيدة

أحمد الحوتى



لا يستوى زمنى
ولا تبكى الطيور على ضفاف القلبِ
فى زمن المواجع . . . ،
ها أنا ثمل بهذا الوجدِ
مأخوذ بها
حيث الطيورُ إلى حدود حدودها
تشتاقُ
والصفصاف . . من أقصى
إلى أقصى
ومن حجر صغير فى الجنوبِ
إلى الطفولةِ ،
لا تساومنى الهواجسُ
إنها خمر معتّقة . . وقطنٌ فى البعيدْ .
والنهرُ . . مبتهلا إليه
ومستظلا بالشروق وبالغروبِ
. . أكونُ
والكتانُ . . بعض أبوّتى
والشمس مُنتجعى الأخير
وأنا أمشّط شَعْر هذا النيلِ
من بلد . . إلى بلد . . يكلمنى
فتوغل فى دمائى كل سنبلةٍ
وكلُ يمامةٍ

ليست تلازمنى الغزالةُ
إنها . . فى آخر الصلواتِ والدلتا
تُطيّبُ خبزها . .
ورغيفها ينحلُ فى حرفٍ صغيرْ .
ليست تلازمنى الغزالة . .
إنها . . فى الصمت . . تمرقُ
أو تراوغُ وردةً
وتظل تبدىء . . أو تعيد
أنثى . . تراقصنى . . ويرقص برعمٌ نزقٌ
فكيف أكونُ برعُمَها . .
وأهرب من أنوثة قيدها !؟
وأكون شاغلها
وقلبى لا يكون هو الشهيدْ ؟

لا يستوى زمنى
هنالك . . وقفةٌ للعشبِ
تبدأ ركعتين على رصيف الوقتِ
تفرغ أحرفا أخرى . .
وتختصر الزمان .
والآن تنتصب المدائن كلها
وتزفنى للشمس . .
تقطف حجرتين . . وتصطفينى سيّدا
ومحايدا ـ كالحزن ـ أدخل فى تلاوتها
وأقطف برعما فردا
وأغمض أحرفى
والحزن ليس محايدا !
هو شاهد . . تهمى الفصول على يديه
يكون مُنعطفا شهّيا للهواجسِ
. . والجروحْ ،
النخل يصمت . . والطيورُ
إلى أبوّتها . . تروحْ
فأعد لقلبك موسم الدفلى
وتاج النرجس البلدىّ
وامتشق الغزالة ،
وأعد لوقتك بعض ما أشعلته فى الصيف
وابدأ . . حيث تختصر الرغيف

فلهُ محاولةُ النَّدَى
وله التلاوةُ . . والنُدا
وله الصدى . .
وله يكون الطيفُ لوناً واحدًا
فأقم لجرحك همزةً
وأقم لنهرك . . مسجدا ،
وأعد لسمرتك اشتهاء رموزها
إن الغزالة لا تحل خشونة النارنج
قبل دخولها

هي تشتهى حطب الأنوثةِ
فى سماط العائلة
فاقطف لها غصنا . .
وهيّىء موعدًا
وأعد لحلمك ماتودمن الفصول الأربعة
وابدأ تفاصيل القصيدة . . مرةً أخرى
وجرّب . . خيمةً عربيةً
ليست تسافر من مواجعها
إلى أقصى حدود البرتقال
لتظل مرهونا بهدب يمامة
ليست تقول
وليس عندك ما يقال !

. . . .

لا يستوى زمن بما تخفى المواجع
فى ضمير إشارتين . . وهمزتين
وطفلةٍ
بين الشروق . . . وبين رمزٍ طوطمى
الآن تدخلك القصيدة جملةً
والآن يكتمل السؤال
هى طوّحتك براعما للغيب
فالتقط الإشارة من مواسمها
وبعثر سلة الحناء . . . وارحل
إن غيمك ماثل . . وحدود فرحك
فى جنون الإرتحال ،
هيّىء حصانك للمغامرة الأخيرةِ
وابتكر وردا . . وفاكهةً . وخطوا للطريق

وأعد لـ . . « هيثم » لعبتين جميلتين
أعنه فى حل المعاظلة الصغيرةْ
وأجب على أشجانه الأولى
وعلمه اقتناص الوردة الحمراء
من حجر المحال
فالبرق يبدأ من هنا . .
والأرض تبدأ . . والترابُ . .
الأبجديّةُ
والوطن .
شىء يرفرف طيره
بين الرمادِ
والاشتعال
ثملى بهذا الوجد . . أنت
تعيد ترتيب الفصونِ
وتنتقى إسما جديدا للبنفسج
عادةً . . أخرى . . يمارسها المطر
والقلبُ . . يفرحُ . .
إنه وطن . . يفرّ من الطفولةِ
كى يقوم على حصان البرقِ
فى لون الأصابع كلّها
ما بين « صوناتا » النخيل
وبين هسهسة الحجر
وطنٌ /وَطَرْ
لا ترتضيه الأبجديّةُ مرتين
فأين تهربُ من صباح هيأته لك الغزالةُ ؟
كل موجدةٍ . . . رَدَى !
إن الغزالة لا تصوم عن الأنوثةِ
فابتكر قلبا . . وهيّىء موعدًا
وأعد لـ . « هيثم » بعض ما خبّأته فى الصيف
أفرغ لخطتين من الشمالة فى يديه
وأعد تفاصيل القصيدة . .
كى تكون على حقيبته . . ندى
فالوقتُ ليس محايدا
الوقــتُ
ليسَ . . .
محايدًا . . ◆

فيلم : الحقونا

شيلوك يعود في ثوب جديد

أحمد عبد الله

فى ظل الظروف التى يعيشها مجتمعنا حالياً ، وبعد كل تلك التغيرات العديدة التى طرأت على طبيعة العلاقات بين أفراد المجتمع ولأن هناك قيماً جديداً أصبحت سائدة نعرفها جميعا . لم نعد نصاب بالدهشة لأنها صورة من صور الإنحراف . ولكن تحدث من حين لآخر بعض التجاوزات التى تعوق أى خيال . والانسان المصرى تعرض فى السنوات الأخيرة لأكبر عملية سرقة فى تاريخه الطويل ، ابتداء من قوت يومه حتى أحلامه البسيطة .

ولكن أن يصل الأمر الى حد سرقة جسده نفسه ، فهذا هو الشئ الذى لم يخطر على بال ، ولم يجل بأى خاطر . ولكن هذاحدث بالفعل . فقد نشرت الجرائد منذ ما يقرب من ثلاث سنوات أن مريضاً دخل أحد المستشفيات لإجراء جراحة بسيطة وبعد خروجه منها اكتشف انه فقد إحدى كليتيه . وذلك هو موضوع فيلم (الحقونا) الذى كتب له القصة والسيناريو ابراهيم مسعود وأخرجه على عبد الخالق ، حيث يطرحان علينا تساؤلاً بسيطاً وهو ما الذى يمكن أن يحدث عندما يتعرض انسان ما لسرقه جزء أو عضو من جسده . وذلك من خلال ما يحدث لقرش « أداء نور الشريف » ، هذا السائق البسيط الذى يتعرف بشهامة وهو على إحدى الطرق السريعة ، عندما يقع حادث لرجل الأعمال رأفت زاهر « أدا عادل أدهم » ، فيقوم قرش هذا بنقله إلى المستشفى ، ثم يتبرع بدمه إنقاذ لحياته . والذى يحدث بعد ذلك أن رجل الأعمال الذى يتضح انه من الشخصيات المعروفة يقوم بتعيين السائق لديه . إلى هنا وكل شىء يبدو منطقياً وطبيعياً ، فرجل الأعمال اعترافاً منه بالجميل يفعل ذلك .. والسائق فى حالة زهو واعتزاز لان موقفه الذى اتسم بالشهامة لم يذهب أدراج الرياح ، حيث وجد التقدير المناسب . ولكن مهلا . . فلم تعد العلاقات بين البشر بهذه البساطة . فرجل الأعمال لم يقم بتعيين الساق لديه اعترافا بالجميل ، فهذه إحدى القيم البالية التى لم يعد لها وجود . فقط كان ذلك من أجل استنزاف دم السائق وضمان الحصول عليه فى أى وقت . وبعد فترة قصيرة يتم ادخال السائق المستشفىٰ السياحى الفندقى الذى يملكه زاهر بك بحجة ان السائق فى حاجه لاجراء جراحة بسيطة . وبالفعل يتم أجراء الجراحة . ثم يتضح بعد ذلك أن الطبيب الذى قام باجراء الجراحة للسائق قام باستئصال أحدى كليتيه . التى أخذها زاهر بك فى نفس اليوم وسافر إلى الخارج ، حيث تم زرعها له ، إذ كان رجل الأعمال مصابا بالفشل الكلوى .

وعندما يعلم السائق بهذه الحقيقة يلجأ إلى الشرطة شاكيا لهم ما حدث . ولكن فى البداية لا يجد من يصدقه . . فمن المعتاد أن الشرطة تتلقى بلاغات عن سرقه حافظة نقود أو أى شىء مادى ، أو فى اسوأ الأحوال عن سرقة أو خطف انسان بأكمله ، ولكن ان يتلقوا بلاغاً عن سرقة جزء محدد من الجسد ، فهذا نوع جديد من السرقة لم يعرفه أحد من قبل . . ولذلك كانت الدهشة فى البداية ، ومن ثم يتم اتهامه بالجنون . . ولكن رويداً رويداً تتضح الحقيقة .. ويتم تقديم زاهر بك الى المحاكمة . . وفى المحكمة يطلب السائق من القاضى مساعدته لكى يسترد كليته المسروقة . . ولكن القاضى يقول أن ذلك مستحيل لأن هذا معناه تعريض حياة انسان لموت محقق ، أو هو سيموت بالفعل . . وبعد أن يصل السائق إلى مرحلة اليأس لايجد غير صورة الرئيس حسنى مبارك المعلقة داخل المحكمة فيوجه كلامه اليه شاكيا له ما حدث . وتكون تلك هى نهاية الفيلم .

وبداية فان الفيلم لا يعرض ما حدث لذلك السائق كمجرد حادثة فردية ، ولكنه يتعرض للعوامل والظروف التى أدت إلى حدوث مثل هذه الجرائم الجديدة على المجتمع المصرى خاصة والمجتمع الانسانى بصفة عامة . فالمناخ الذى أصبحنا نعيش فيه من الممكن أن يؤدى إلى أكثر من ذلك . وبالذات بعد سنوات الانفتاح التى تركت أثارها السلبية على كل شىء فزاهر بك وشركاؤه الثلاثة يمتلكون مستشفى سياحياً فندقياً ، ولاحظ الكلمات الجديدة التى أضافوها إلى كلمة مستشفى وهما كلمتا فندقى وسياحى ، وأختفت كلمات كانت مقترنة بالمستشفيات مثل خيرى وشفاء . . الخ . لنعرف إلى أى مدى تحولت حياة الانسان إلى نوع من التجارة والاستثمار البشع ، والذى يؤكد ذلك أصحاب المستشفى أنفسهم ، فبالاضافة إلى رجل الأعمال المستغل هناك الحانوتى والراقصة وطبيب مفصول . وهى تركيبة عجيبة من

الشركاء لابد أن يكون نتاج تجمعها وتعاونها معا ما لا يحمد عقباه . . فالحانوتى (أداء وحيد سيف) يذهب يومياً إلى المستشفى للسؤال عن عدد المتوفين ، بدلاً من السؤال عن صحة المرضى والاطمئنان عليهم . . ويتضح أنه متعهد دفن موتى المستشفى ، ونجده فى أحد المشاهد يتصل بمعاونيه ويوحيهم ان يستغلوا أهل المتوفين لأنهم من الاثرياء . . ليس هذا فقط بل أنه يوجه اللوم إلى إدارة المستشفى واطبائها لأنهم اهتموا بصحة المرضى ، وهذا من شأنه التقليل من عدد الموتى . وفى مشهد آخر نجد سيدة بصحبة طفل جريح ينزف دمه بغزارة ، ويدخلان المستشفى ، ولكن الموظفين يرفضون عمل اجراءات دخول الطفل إلا إذا تم توريد الف جنية تحت الحساب ، وبالطبع تعجز الأم عن السداد وبالتالى يتم طردها مع صغيرها من المستشفى .

بالاضافة إلى ذلك فان صناع الفيلم ومن خلال ما يحدث للسائق فانهم يتعرضون إلى العديد من الصور السلبية فى مجتمعنا . . فى نفس الوقت يطرحون علينا تساؤلاً مهما آخر . . وهو كيف يأمن المرء على نفسه وهو بين أيدى لم نعد نثق فى امانتها ، وهو بالتحديد الأطباء الذين حولوا الطب من مهمة انسانية إلى نوع من التجارة . وان كانت هناك قلة منهم مازالت شريفة وغير مستغلة . ان ما يحدث الآن بخصوص المرضى لهو شىء جدير بأن يجعل الانسان يعيش فى رعب وقلق دائمين ، خوفاً من تعرضه لأى مرض قد يعرضه للبهدلة ، وقد يفقد أحد اعضائه أما بسبب الأهمال أو بسبب السرقة أو للسببين معا .

وفى قسم الشرطة يعرض لنا الفيلم صورة من صور المعاناة والاهانة والتى يمكن أن يتعرض لها المواطن فى تعامله مع الشرطة . فعندما يدخل السائق أحد أقسام الشرطة للابلاغ عن سرقة كليته ، نتعرف فى البداية على أسلوب التعامل مع المواطنين ، والذى يمكن أن نلخصه فى كلمة واحدة وهى الإهانة . فرجل الشرطة المفروض فيه حماية المواطنين وحل مشاكلهم نجده يعامل المواطنين بشكل مهين وغير انسانى وبدون تفرقه ، فالكل سواسية ، الجانى والمجنى عليه ، الظالم والمظلوم .

وعندما يقوم السائق بعرض مشكلته على الضابط المختص يسخر منه ويتهمه بالجنون ، ثم يحيله على رئيسه الذى يعامل السائق باستهانة وسخرية أيضا . ولا تتغير معاملة الضابط للسائق الأ بعد أن يتأكد من صدق ما يقوله وصحته . وبعد أن تصبح قضيته قضية عامة . وفى قسم الشرطة أيضا وبشكل سريع يطرح علينا صنّاع الفيلم شيئا على قدر كبير من الأهمية وذلك عندما يثور الضابط المختص على أثنين من المواطنين أحدهما جاء يشكو الأخر الذى سرق منه رغيفاً من الخبز ، وتكون ثورة الضابط هنا على اعتبار ان هذه ليست سرقة ، ولا يمكن اعتبار ذلك الشخص الذى سرق لقمة عيش لأنه جائع ، حيث يجب أن نتنبّه إلى هؤلاء اللصوص الكبار الذين يسرقون الملايين .

هذا مع ملاحظة ان الفيلم يبدأ فى إحدى المحاكم ، حيث تتجول الكاميرا داخل المكان ، ونسمع من خلال شريط الصوت مقتطفات من بعض الأحاديث تجرى بين أصحاب القضايا ، دون أن نرى معظمهم . . وهذا استعمال جيد لامكانيات



الصوت وظفها هنا على عبد الخالق بشكل يتفق مع حركة الكاميرا المتجولة وليست الساكنة أمام شيء محدد . فها هي سيدة تتحدث عن شقتها التي تم الاستيلاء عليها وهي موجودة في الخارج ، ورجل آخر يشكو من طول الوقت الذي ضاع في نظر قضيته ، حيث قارب الأربع سنوات ، وأحد المحامين يطلب سبعين في المائة من قيمة موضوع النزاع كشرط لكسب القضية .

ثم يأخذنا على عبد الخالق إلى قاعة المحكمة حيث نتابع مناقشة قضية من القضايا المنظورة ، ونتعرف على طبيعة الخلاف وأطراف النزاع ، وكان ذلك بمثابة مقدمة للتعرف على بعض الشخصيات التي سيكون لها دور في الأحداث فيما بعد وتكون طرفا من أطراف الصراع وتكون هذه الشخصيات بالتحديد هي المحامية الشابة (أداء فادية عبد الغني) وأصحاب المستشفى السياحي . وفي المشاهد التالية يتم التعرف على الشخصية الرئيسية أو المحورية وهو السائق قرش . وبشكل جيد يستطيع ابراهيم مسعود كاتب السيناريو تقديم تلك الشخصية ، فنجد أنه من البداية رجل شهم تبرع بدمه من أجل انقاذ حياة انسان لا يعرفه . وفي موقف آخر وعندما يختلف السائق مع صاحبة السيارة التي يعمل عليها ، نجده يتمسك بالحصول على أجره كاملا دون التنازل عن أي جزء منه مهما كان ضئيلاً ، وكان هذا الموقف بمثابة تمهيد لتكوين الشخصية ، حيث نجده بعد ذلك يقف موقفاً متجدداً تجاه الذين سرقوا كليته ، ويظل على موقفه حتى يستطيع تقديمهم للمحاكمة .

وإذا كان الفيلم يبدأ في المحكمة ، فانه ينتهي أيضا في المحكمة ، ولكن القضية المنظورة هذه المرة ليست قضية عادية من القضايا المألوفة ، حيث انها قضية من نوع جديد . فموضوع النزاع سرقة جزء من جسد إنسان . . ولذلك نجد القانون يقف حائراً أمامها . . إذ أن دفاع المجني عليه يطالب بأقصى العقوبة للمتهمين ، ومحامي المتهمين يطالب بأقل العقوبة على أساس ان ما حدث لا يتعدى كونه مجرد إحداث عاهة مستديمة . وانه لا يمكن اعتبار ما حدث سرقة في القانون ، إذ ان السرقة يجب أن تكون شيئا منقولا ، والكلية لا تعد من المنقولات ..

ولكن محامية المجني عليه تقول انه في هذا الزمن أصبحت الكلية تباع وتشترى ولذلك فهي تعدُّ من المنقولات .

ولأن المسألة أصبحت هي إيجاد التكييف القانوني لما حدث ، فهل هو سرقة أم أحداث عاهة ، أو هو شيء آخر ، فنجد السائق يتدخل في النقاش ويعرض وجهة نظره قائلا « أنا الوحيد الذي من حقه أن يتكلم ، هؤلاء الناس - يقصد المتهمين - سرقوا لحمي . . لقد مصّوا دمي ثم سرقوا لحمي ، مصوا دمي ولكن بارادتي لأنى تبرعت به . . ولكن سرقوا كليتي فهذا شيء كثير . . لقد طالبت المحامية بأقصى عقوبة . ومحامي المتهم طالب بأقل عقوبة . . وبين الأثنين سيكون هناك سجن للمتهم وتعويض لي . . وأنا رافض المال والا كنت قبلت النصف مليون جنيه التي عرضوها علي . . ياحضرات أنا مواطن مصري أعرف حقوقي على قدر ما تعلمت . . والذي أريد أن أقوله أن الذي يسرق منه شيئا يذهب ويقوم بالابلاغ عنه وانا فعلت ذلك . . وأنا أريد كليتي التي سرقوها مني .

ثم ينظر السائق إلى صورة الرئيس حسني مبارك الموجودة داخل المحكمة ويقول « يخلصك كده ياريس . . اتسرقنا حتى لحمنا » .

وعلى الرغم من بساطة تلك الكلمات التي جاءت على لسان السائق غير أنها تحمل العديد من المعاني ، مع ملاحظة ان السائق لم يلجأ إلى الرئيس مبارك شاكياً له ما حدث الا بعد ان لجأ إلى كل القنوات الشرعية التي يجب اللجوء إليها ، والتي كانت اخرها القضاء الذي وقف عاجزاً أمام هذه القضية الجديدة من نوعها . ومن المؤكد ان المشرع الذي وضع مواد القانون أيا كان مصدرها ، لم يرد على خاطره ، أو تصور حدوث مثل هذه الجرائم ، أو أن البشر سيصل بهم الاجرام إلى هذه الدرجة .

وقد يبدو ان الفيلم يريد ادانة القانون ، ولكن اعتقد ان صانعي الفيلم لم يكن هذا هدفهم . . ولم تكن القضية المطروحة هي قصور القانون أو عجزه . انما جاء عجز القانون هنا وحيدة القضاة للتأكيد على المدى الذي وصلت اليه العلاقات بين البشر .

وهناك ملاحظة يجب ذكرها ونحن نتحدث عن نهاية الفيلم ، فالذي حدث انه بعد ثبوت تورط رجل الأعمال زاهد والطبيب الذي قام باجراء الجراحة للسائق ، كان من المفروض تقديمها بمفردهما للمحاكمة . . ولكن الذي حدث اننا فوجئنا في المحكمة وفي المشهد الأخير بوجود الشركاء الأربعة في قفص الأتهام . . وهذه مسألة غير منطقية لأن القضية المنظورة في نهاية الفيلم تتعلق بالطبيب ورجل الأعمال فقط . . ومن المؤكد أن صناع الفيلم أرادوا من خلال ذلك أن يقولوا أن هؤلا الأربعة هم سبب الفساد . . ولكن هذا تم التأكيد عليه طوال احداث الفيلم ، ولا يغير من الأمر شيئا ان يكونوا داخل قفص الاتهام أو خارجه .

والسيناريو كما قلنا : معد عن حادثه حقيقية جرت أحداثها بالفعل في مصر . ولم تكن هي الحادثة الوحيدة التي تعرض فيها أحد الأشخاص لسرقة كليته ، ولكن حسب ما قاله ابراهيم مسعود في ندوة حول الفيلم ، ان هناك تسع حالات مشابهة وقعت للعديد من الأشخاص . أي أننا أمام حادثة حقيقية ، . ولكن كاتب السيناريو بخيال الفنان إستطاع أن ينسج من حولها احداثاً درامية واعطى لها أبعاداً إجتماعية جعلتها أكثر حيوية وأكثر تأثيراً .

وأعتقد انه من أهم ما نجح فيه ابراهيم مسعود في السيناريو هو اختياره للشخصيات . حيث اختارها بعناية شديدة وجعلها مناسبة تماما لمثل هذه النوعة من الأحداث وأقصد هنا الشركاء الأربعة وعلى رأسهم رجل الأعمال زاهر بك السياسي الساقط وصاحب النفوذ الذي يتصور أنه فوق القانون ، وان البشر من شاكلة السائق انما خلقهم الله من أجل بقائه هو . فنجد زاهر بك يخاطب السائق بقوله « علشانك ولمصلحتك اللي زيي لازم يعيش . . انا مفيد ليك وللي زيك . . انت واللي زيك مخلوقين علشان أنا واللي زيي نعيش . ولأنه صاحب نفوذ فهو يرفض ان تستدعيه الشرطة ويتصل بالوزير للتدخل . ويستطيع من ناحية أخرى الحصول على المستندات الدالة على أنه قام بتصدير كلية أدمية إلى مستشفى في لندن .



والمتأمل لهؤلاء الشركاء الأربعة سيجد أنهم ذيول مازالت عالقة فى المتجمع المصرى من عصر الانفتاح . والفيلم يؤكد من خلالهم على ان عصر الانفتاح لم ينته بعد ، وان تأثيره السلبى سيمتد لزمن طويل لا يعلم مداهُ إلا الله .

وإذا كان ابراهيم مسعود اختار شخصيات فاسدة هى التى كانت وراء مثل هذه النوعية من الانحرافات ، غير انه يؤكد فى نفس الوقت على ان هناك العديد من الشخصيات التى ترفض الانحراف وتقاوم الفساد . واول هذه الشخصيات هى المحامية الشابة التى وقفت إلى جانب السائق ودافعت عنه باصرار ، وحاولت بقدر الامكان مساعدته فى تقديم المتهمين إلى المحاكمة ، وقد نجحت بالفعل فى ذلك . . بمساعدة ضابط المباحث . ايضا هناك والد المحامية الطبيب الذى يرفض العمل فى المستشفى السياحى الفندقى مضحياً بمرتبها الكبير ويتمسك بعيادته الموجودة باحدى الأحياء الشعبية الفقيرة .

أما عن مخرج الفيلم على عبد الخالق ، فانه يواصل بهذا العمل ، تقديمه لتلك النوعية من الأفلام التى تتميز بجرأة موضوعاتها ، والتى بدأها بفيلم العار . .

وفى فيلم الحقونا استطاع عبد الخالق أن يجعل من تلك الحادثة الفردية موضوعاً عاماً وأعطى لها أبعاداً اجتماعية . حيث اعتبر أن تلك الحادثة ما هى الا انعكاس لأوضاع اجتماعية متردية ، ونتيجة للعديد من المشاكل التى نعانى منها . واستطاع أن يجعل من مشكلة السائق وسيلة للاحتجاج على كل صور الفساد والانحراف . ذلك كله من خلال ايقاع متدفق ملائم لطبيعة الأحداث وبالذات فى النص الأخير من الفيلم . وبالتأكيد كان للمونتير حسن عفيفى دور مهم فى ذلك .

وإذا كان على عبد الخالق المح فى العديد من افلامه السابقة انه يملك حساً كوميدياً ، فانه أكد فى هذا الفيلم أنه قادر على تفجير الكوميديا من خلال مواقف مأساوية . أما من ناحية الممثلين فقد نجح بداية فى اختيارهم وبالذات وحيد سيف فى دور الحانوتى ، وايضا فادية عبد الغنى فى دور المحامية ، حيث أدت دورها بشكل جيد ومقنع ، وهى ممثلة لديها امكانيات ادائية وشكلية يمكن أن تجعل منها نجمة . وأعتقد ان تجربتها فى التليفزيون أكدت ذلك ، ولعل هذا الفيلم يكون بداية لكسر نظام النجوم الذى هو بالتأكيد أحد مشاكل السينما المصرية .

ولكن يعاب على عبد الخالق تقديمه لذلك المشهد الذى جرت احداثه فى مديرية أمن القاهرة ، إذ كان مشهداً مبالغاً منه إلى حد بعيد ، حيث يقوم السائق بالاحتجاج داخل المبنى ، ويستطيع مقاومة كل ضباط المديرية وجنودها بمفردة .

أما الموسيقى التصويرية التى ألفها حسن أبو السعود ، فقد كانت من أهم العناصر الجيدة فى الفيلم ، حيث لجأ إلى استخدام جمل موسيقية قليلة ، وكانت هناك جملة موسيقية تتكرر فى بعض المشاهد التى لها دلالة خاصة ، وهى نفس طريقة استعمال اللحن الدال المعروف فى الموسيقى .

وأعتقد أن المتلقى لهذا الفيلم لابد وأن يشعر طوال أحداثه ، وبعد أن وصل الحال إلى ما هو عليه ، ان شيلوك لم يعد مجرد شخصية أوجدها خيال شكسبير ، حيث أصبح حقيقة . وانه يعيش بيننا ، ولكن فى ثوب جديد ، وبأسلوب مختلف ◆

الاصبع المقطوع

هانى رجائى

ـ آه

دوت صرخة حادة شقت صمت الماكينات المغلف بضجيج العمال الذى لم يستطع أن يبتلع تلك الآهة فى داخله فصمت هو الآخر . . . إلتفت الجميع ناحية الصوت المتوجع ، فإذا به صادر من أشرف الطالب بكلية الهندسة ، الذى يعمل كمساعد مهندس بالمصنع ، كانت إحدى الماكينات قد أطبقت فكيها على أحد أصابع يده اليمنى ، ارتفع صوت أحد العمال :

ـ يبدو أن هذه الماكينات متعطشة لدم بشرى فها هو نفس الشىء يحدث مرة أخرى . . رد آخر مؤيدا . .

ـ يبدو أنها متشوقة للانتقام ممن استعبدها .

قبل كل ذلك بسرعة وفى هذه الأثناء كان رئيس العمال البدين قد وصل بخطىً متثاقلة ناحية لوحة التشغيل . رفعت الماكينة فكيها ببطء مزمجرة كأنها تعلن غضبها عن عدم تمكنها من التهام باقى اليد . سحب أشرف أصبعه بسرعة بينما اتجه رئيس العمال إليه وأمسك بيده .

ـ لا عليك لن تحتاج إلاّ إلى بتر عقلتين من هذا الاصبع .

قال رئيس العمال ذلك بلا اكتراث رافعا يد أشرف إلى أعلى فى ضوء أحد المصابيح القوية وقد ارتسمت على وجهه ابتسامةٍ خبيثة جعلت شدقيه أكثر انتفاخا مما هما عليه ، فجاء صوته عميقا كما لو كان صادراً من بئر ملىء بماء راكد عفن .

ـ على طبيب المستشفى القريبة أن يقرر يا . . . . . باشمهندس : هيا اذهبوا جميعا ذام الرجل الخرتيتى بتلك الكلمات بعد أن بصق عقب سيجارته على أرض المصنع . علت همهمات العمال الملتفين حولهما فبدت كنباح مجموعة من الكلاب الجربة اتخذت شكلا انسانياً قذرا واستدار كل منهم عائدا إلى عمله خوفا من بطش الريس أبو الحمد ما عدا عم رضوان العامل العجوز الذى طالما أشفق على هذا المهندس الصغير من حقد رئيس العمال . اقترب عم رضوان من أشرف مبتسما مطمئنا .

ـ أرنى إياه ياباشمهندس .

همس الرجل العجوز

ـ هل حقا سأضطر إلى بتر جزء من اصبعى ؟

سأل أشرف ماداً يده . أمسك عم رضوان اليد الممدودة برفق ، كان الاصبع المصاب يبدو وكأنه قالب من الشمع منقسم عند طرفه إلى نصفين كقطعة صلصال تفصمت عن بعضها تحت تأثير ضغط الماكينة كاشفة عن طرف عظمة بيضاء بداخلها دون نقطة دم واحده ، نظر الشيخ إلى الاصبع نظرة فاحصة وافتر ثغره عن ابتسامة طيبة ، ثم اتجه بنظرة إلى أشرف وأراد أن يطمئنه ، لكنه لمح وراء علامات الألم بريق عينين يشع منهما فرح لا حد له شلت كلمات الطمأنينة على طرف لسان عم رضوان وسرعان ما اتخذت تجاعيد وجهه ـ الراسمة ابتسامة دائمة ـ امارات الجدية الزائدة .

ـ علينا أن نسرع إلى المستشفى قبل أن يزداد الأمر سوءاً .

أسرع العامل العجوز لاستدعاء عربة الطوارىء ، تاركا أشرف فى دهشة من سر تلك الابتسامة التى غاضت فجأة من على وجه الرجل الطيب ولكنه سرعان ما نسى ذلك تحت تأثير الألم .

سارت العربة على المدق الترابي ، ومع كل انتفاضة من العربة فوق إحدى صخور الطريق تصدر من أشرف آهة يخجل أن يسمعها لمن حوله فترتد الآهة إلى داخله ويسري معها الألم في كل جسمه . بدأت تلوح أمام عينيه نقاط ملونة صغيرة ، أخذت تتضخم متلاحمة كما لو كانت تتعانق مفجرة دوائر أخرى كثيرة كقطرات من ماء ملون سكب على زجاج السيارة فلم يعد يرى إلا بعضاً من الطريق أمامه ، لم تمض لحظات حتى أصبح لا يرى شيئاً إلاّ هذه الألوان الدائرية فأحس كأنه يغوص في هوة سحيقة ، حاول أن يتلفت حوله بصعوبة حتى يتخلص من هذا الدوار وسرعان ما أرهقته تلك المحاولات فأستسلم . في هذه اللحظة أحس بجسمه خفيفا يسبح في فضاء لا نهائي وحوله تلك الكرات الملونة ، وبينما كانت تلوح له أشباح لأشخاص حاول عبثا أن يتبين ملامحهم ، ها هم يقتربون . . . نعم هذا عم زيتون فراش معمل الكيمياء بردائه الأبيض الممزق ، الملوث ببقايا المركبات الكيميائية ، اقترب أشرف وسأله :

ــ « هل جاءت اليوم » ؟ هز عم زيتون رأسه بالإيجاب .

ــ « سأنتظرها حتى تنتهي من عملها »

بعد لحظات خرجت هي من المعمل ، ما أن رأت أشرف حتى تجهم وجهها بعد ابتسامة صافية واستدارت تجاه المعمل ثانية متجاهلة إياه فأسرع نحوها .

ــ « انتظري لدى ما أقوله » .

استدارت مرة أخرى بضيق .

ــ « أحبك » ، ولكن الكلمة عندما خرجت من فيه كانت .

ــ « صباح الخير » .

ردت بلا اهتمام .



ــ « صباح الخير » . بينما صرخت عيونها .

ــ « لماذا جئت إلى هنا ؟ قلت لك كثيرا لا أريد أن أعرف أطفالا ، إنك لم تنضج بعد لا تناسبني . إمض إلى حال سبيلك » .

مد أشرف يده ليصافحها ومدت يدها بضجر تريد أن تسحبها قبل أن تمدها ولكنها سرعان ما لاحظت اصبعه المقطوع فسحبت يدها جزعة

ــ « ما هذا » ؟

ــ « اصبع مقطوع » .

ــ « أين ومتى حدث هذا » ؟

ــ « في العمل » ! « قالها فخوراً » لقد أصبحت رجلا أعمل واكسب قوتي . أدخر لكي أبني عشاً جميلاً لنا ، لم أعد طفلا . هناك ينادونني بالباشمهندس . لا يهم هذا الاصبع » .

ــ « لقد تغيرت كثيرا » . افتر ثغرها عن ابتسامة مشرقة ومضت يديها تكمل الكلمات « فهمت ما رميت إليه ، أوافق . سأعود إليك وتعود إلي » .

فجأة اختفت هي وبدا كأنه في صالون بيته ، رأى شخصا يشبهه كل الشبه جالسا أمام البيانو في ملابس أنيقة ، منهمكا في تلحين أغنية جديدة ، التفت ذلك الشخص الأنيق منتبها إلى وجوده .

ــ « ولكنك لن تستطيع أن تعزف أغنيتها مرة أخرى ــ أيها الغبي ــ بهذا الاصبع المقطوع ، ما هذا الوسخ الذي تبدو فيه » ؟.

بدا على أشرف الحزن « فعلا لن أستطيع أن أعزف لها أغنيتها المفضلة ، لكنها تحبني وأنا على هذا الشكل أكثر » .

في الحال بدأت الدوائر في الظهور مرة أخرى وغلف ضباب كثيف كل شيء من جديد الأصوات تتخبط كأنها أصوات أوتار عود غير مشدودة .

« أحبك عندما تصبح رجلاً . . . أيها الغبي لن تستطيع أن تعزف لها الأغنية . . بهذا الاصبع المقطوع أثبت أنك لست طفلا . . . أيها الأبله ، لن تصبح فنانا مشهورا بهذا الاصبع المبتور . . . أحبك فداك كل أحلامي . . . أحبك . . . »

بدأت الكلمات في الانهيار كصخور تتهاوى إلى بئر عميق فارغ وبدأت الدوائر في الاختفاء تدريجيا .

ــ انهض يا باشمهندس أنك على ما يرام الآن .

نهض أشرف بصعوبة بينما استطرد الطبيب

ــ اطمئن لقد عاد اصبعك كما كان ولن يكون هناك أثر إلا لجرح صغير ينقضي مع الأيام عليك بالانتباه في المرة القادمة ◆

قصيدتان

للشاعر التركى : ناظم حكمت
ترجمة : خليل كلفت

(١) مثل كريم

السماء رمادية وثقيلة كالرصاص .
وأنا أصرخ ،
أصرخ ،
أصرخ ،
وأنادى !
أوه ، تعالَ وبدّدْ

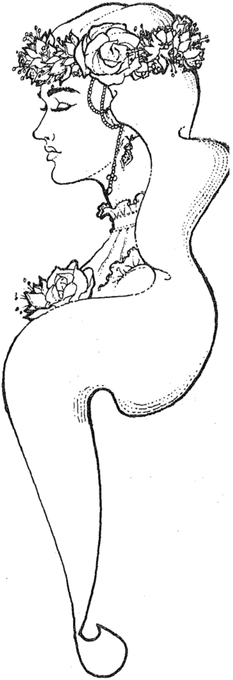


هذا الظلام الكثيف
الثقيل كالرصاص . . .
وعندئذ يقول صوتٌ
بدوره :
« لكنّك مثل كريم ،
ستحترق ،
ستحترق . . .
ولا دواء يُشفى
أمراض الإنسان الكثيرة
الكثيرة » .
كلّ القلوب صمّاء ،
لا أحد سيسمع . . .
الجوّ الكئيب ثقيل كالرصاص . . .
وأقول بدورى :
إذن مثل كريم
سأحترق ،
سأحترق .
إذا لم أحترق ،
إذا لم تحترق ،
إذا لم نحترقْ ،

ونتوهّج جميعاً فى اللهب ،
فمن إذن يبدّد الظلمات ... ؟
الجوّ صلْب كالأرض ،
السماء رمادية وثقيلة كالرصاص .
وأنا أصرخ ،
أصرخ ،
أصرخ ،
وأنادى !

أوه ، تعالَ وبدّدْ

هذا الظلام الكثيف
الثقيل كالرصاص !





٢ - إلى فيرا

تعال من فضلك ، قالت ،
وآبْقَ ، قالت ،
وابتسمْ ، قالت ،
ومُتْ ، قالت ،
جئتُ
بقيتُ ،
ابتسمتُ ،
مِتُ ◆

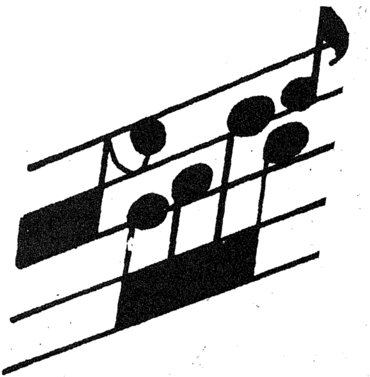
فرانز ليست ...

عازف البيانو الأسطورة ومبتدع القصيد السيمفونى

د. زين نصار

هو عازف البيانو ومؤلف الموسيقا المجرى فـرانـز ليسـت Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) ، واسمـه الأصلى فيـرينس Ference ولكنه اشتهر بالترجمة الألمانية لاسمه وهـى فـرانـز (Franz). وقـد كـان فرانز ليست من أبرز الموسيقيين فى العصر الرومانتيكى ، وكانت شخصيته عجيبة تميزت بصفات نادراً ما اجتمعت فى شخص واحد ، فكل جانب من جوانب شخصيته كان كافياً ليُكَوِّن فناناً مستقلاً . فقد اشتهر فرانز ليست كعازف بيانو أسطورى تفتح له الأبواب ويلقى الترحاب أينما حل ، فسحر الطبقة الارستقراطية بعزفه المعجز على آلة البيانو ، كما سحر نساء تلك الطبقة بجمال صورته ، بعد أن بلغ أعلى مكانة يمكن أن يحلم بها فنان فى أى عصر من العصور . ولكن العجيب أنه وهو فى قمة شهرته ، زهد كل ذلك المجد الذى حققه وقرر بـاختياره الحر الاعتكاف فى مدينة ڤايمار (Wiemer) الألمانية وقام بعمل عظيم نادراً ما تفرغ له فنان فى مكانته ، فقد عمل على رعاية شباب المؤلفين الموسيقيين الموهوبين ، وقدم أعمالهم للجماهير . وأكثر من استفاد من تلك الفترة المؤلف الألمانى ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) ، والمؤلف الفرنسى هيكتور برليوز Hector Berlioz (١٨٠٣ - ١٨٦٩) . وفى تلك الفترة أيضاً إتجه فرانز ليست إلى التأليف الموسيقى الجاد وقيادة الاوركسترا والتعليم . فمن ذا الذى يترك الأضواء الساطعة والمكانة العالمية التى وصل إليها وأصبح أعظم عازف للبيانو فى عصره ، يترك كل ذلك ليساعد فنانين صغار ويقدمهم للشهرة والمجد ، إنه نكران للذات نادراً ما نقابله فى حياة البشر .

وقد كان فرانز ليست فناناً متعدد المواهب ، كانت براعته فى عزف البيانو هى إحداها ــ وربما كانت أشهرها ــ لكنه كان أيضاً مؤلفاً لأعمال هامة لآلة البيانو . وقد جاءت مؤلفاته المبكرة للبيانو تميل إلى إظهار البراعة والاستعراض ، ولكنه إتجه بعد ذلك إلى إكتشاف إمكانيات تعبيرية جديدة لآلة البيانو لم يتوصل إليها أحد قبله . وقد تأثر فرانز ليست فى ذلك بعازف الكمان الايطالى البارع المعاصر له نيكولو باجانينى Nicolo Paganini (١٧٨٢ - ١٨٤٠) ، الذى حفزه على مواصلة التدريب ليجعل من نفسه باجانينى آخر فى مجال عزف البيانو ، وقد نجح فى ذلك بالفعل واكتشف فى آلة البيانو الامكانيات التعبيرية التى أشرنا إليها من قبل . وبالاضافة إلى ذلك فقد قام فرانز ليست باعداد عدد كبير من المؤلفات الاوركسترالية والغنائية والأوبرالية من أعمال غيره من المؤلفين لكى تؤدى على آلة بيانو منفردة . ومن أشهر تلك الأعمال سيمفونيات بيتهوفن التسعة والسيمفونية الخيالية لبرليوز ، واوبرا (ريجوليتو) لڤيردى ــ والتى قدَّم عازف البيانو المصرى الكبير رمزى يس جزءاً منها فى حفل إفتتاح دار أوبرا القاهرة الجديدة فى العاشر من اكتوبر ١٩٨٨ ــ وبعد ذلك فهو مؤلف لأعمال اوركسترالية مهمة ، ومبتدع لقالب القصيد السيمفونى الذى كتب فيه اثنا عشر مؤلفاً ، وبعدها سار على نهجه العديد من المؤلفين أمثال : سان سانس Saint - Saens (١٨٣٥ - ١٩٢١) وسميتانا Sme-



Boro- بورودين (١٨٢٤ - ١٨٨٤) tana
Debus- ودبيوسى (١٨٣٣ - ١٨٨٧) din
Dukas ودوكـا (١٨٦٢ - ١٩١٨) sy
Sibelius وسيبليـوس (١٨٦٥ - ١٩٣٥)
(١٨٦٥ - ١٩٥٧) . وقد كان فرانز ليست قائداً بارعاً للاوركسترا ومعلماً فـذاً ، كان طلبتـه يسعون إليـه من كل انحـاء اوروبا ويتبعونه أينما ذهب .

كانت هذه هي جوانب شخصية عازف البيانو الأسطورى ومؤلف الموسيقا المجرى فرانز ليست ، الذى ولد فى قـرية رايـدنج (Raiding) المجـريـة ـــ وهى الآن تتبـع النمسا ـــ فى الثانى والعشرين من اكتوبـر ١٨١١ ، وكان أبوه موسيقياً ممتازاً ، يعزف عـلى آلات البيانـو والكمـان والجيتـار والفلوت ، وكان يعمل محاسباً لـدى أسرة إسترهازى فى وقت كان قصر الأسرة مازال يحتفظ ببعض بهـائـه القـديم . وقـد تعلم فـرانز ليست اللغـة الألمـانيـة ـــ مثـل كـل مواطنيه ـــ كلغة أولى ، ولكنه لم يستطع أبداً أن يتقن لغـة بلاده . وقـد لقيت مـواهبـه الموسيقية عناية مبكرة إذ تولى والده تعليمه بمجرد إدراكه لمواهبه . وقد أراد الأب بذلك أن يحقق فى إبنه آمالـه وأحلامـه ـــ التى لم ينجح هو فى تحقيقها ـــ فى أن يصبح عازفاً بـارعـاً (صَنـاعـاً) ، وعنـدمـا بلغ الصبى التاسعة من عمره قَدَّمَ حفله الأول كعازف بيانو فى قصر استرهازى فقوبل بالترحاب والإعجاب ، مما دفع الجمهور الارستقراطى أن يتشـار لإعانتـه مـاليـاً ليكمـل دراستـه الموسيقية فى مـدينة ڤيينـا . وهنـاك درس فرانز ليست على المؤلف الموسيقى وعازف البيانو الشهير كارل تشيرنى Carl Cerny (١٧٩١ - ١٨٥٧) ، كـما درس التـأليف الموسيقى على المؤلف الايطالى المقيم فى ڤيينا أنـطونيـو سـاليـيـرى Antonio Salieri (١٧٥٠ - ١٨٢٥) . وفى عام ١٨٢٣ سافر فرانز ليست إلى مـدينة بـاريس ، وهنـاك قضى الجزء الأكبر من حياته ، حيث درس على مؤلف الاوبرا الايطالى باير فيرديناندو Paer Ferdinando (١٧٧١ - ١٨٣٩) الذى دفعه لتأليف أوبرا دون شانس (Don Sanche) وهو فى الثانية عشر والنصف من عمـره ، وعنـد عـرضهـا لقيت قليـلاً من النجاح . وعندما بلغ فرانز ليست الخامسة عشـر من عمـره كتب إثنتـا عشـر دراسـة (Etude) للبيانو ، وهى ذاتها التى أصبحت فيما بعد (إثنتا عشر دراسة فى العزف الرفيع السامى) "Etudes d'execution trans- cendente" وأُعِدَّت الرابعـة منها لتصبـح القصيـد السيمفـونى (Mazeppa) . وفى ذات الوقت بدأ فرانز ليست فى القيام بعدد لا يحصى من الجـولات فى كـل انحـاء أوروبا ، مما حقق له الشهرة عـلى المستوى الدولى كعازف صَنَّاع (ڤيرتيوزو) للبيانو .

وقد كان فرانز ليست مـولعاً بـالأدب ، كما كان صديقـاً لعدد من الأدبـاء والشعراء ، وخـاصة الشـاعرين الفـرنسيين لامـارتـين Lamartine (١٧٩٠ - ١٨٦٩) وڤيكتـور هـوجـو Victor Hugo (١٨٠٢ - ١٨٨٥) ، كما كان مؤلفيه المفضلين هم : مونتانى (Montaigne) وكَانْتْ (Kant) وبـاسكـال (Pascal) وشـاتـوبـريـان (Chateaubriand) ولامين (Lamenais) وكـونستـانت (Constant) وسينـاكـورت (Senacourt) . وربمـا كـان شـغـف فرانز ليست بالأدب هو الذى قاده إلى محاولة التـوفيق الكامـل بين الشعـر والموسيقـا فى قصائده السيمونية . وقد توصـل إلى فكرة القصيـد السيمفونى من النـاحية الموسيقية متأثراً بما قام بـه مؤلف الموسيقـا الفرنسى هيكتور برليوز فى سيمفونيته الخيالية (Fan- tastic Symphory) عندما استخدم الفكرة الثابتة (أو المسيطرة) "Jdee Fixe" ليربط بها الحـركـات الخمس للسيمفـونيـة فكتب فرانز ليست مُؤَلَّفاً موسيقياً فى حركة واحدة طويلة مترابطة ، ولكنه احتفظ فى داخلهـا بالتباين فى السرعة والمادة اللحنية بما يحقق التدفق المنطقى للتعبير الموسيقى . وبهـذا خـرج إلى حيـز الـوجـود مُؤَلَّفُ القصيـد السيـمـفـونى (Symphonic Poem) أو (Tone Poem) عـلى يد فـرانـز ليست ، فحقق فى قصائده السيمفونية فكرة البرنامج العامة ، وذلك من خلال تناول لحن خاص Themalic Teeatment يتكرر ظهوره عدة مرات بصور مختلفة ومتنوعة ، وأصبحت هـذه الـطريقـة الخـاصـة التى قـدَّم بهـا فرانز ليست أفكاره تسمى (تحوير الألحان) "Themes Trans for mation" ، وبينما كان هيكتور برليوز يستخدم فكرته الثابتة كفكرة موحدة تضاف من الخارج إلى تصميم موسيقى متغير ، فإن فـرانـز ليست قـد

استخدم موتيڤاته اللحنية باعتبارها الجوهر الذى يشكل منه تصميمه الموسيقى بطريقة من التنوع لا تتحكم فيها أو توجهها ضرورة الصياغة الموسيقية البنائية ، وإنما توجهها درامية الموضوع وتقودها إلى التعبير الموسيقى . وقد إستلهم فرانز ليست قصائده السيمفونية من قصائد شعرية لكل من : الشاعرين الفرنسيين ڤيكتور هوجو ، ولامارتين ، والشاعر الألمانى يوهان ولفجانج ڤون جوته Johann Wolfgang Von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) والشاعر الانجليزى وليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) والشاعر الايطالى دانتى اليجييرى Dante Alighieri (١٢٦٥ - ١٣٢١) كما أن فرانز ليست قد رجع فى بعض الأحيان إلى فن الرسم لاستلهام موضوعاته . وقد كتب إثنا عشر قصيداً سيمفونياً أشهرها الثالث والمعروف باسم المقدمات (Les Preludes) والذى كتبه على أساس قصيدة للشاعر لامارتين تحمل نفس الاسم وجاء فيها ما يلى :

«ما حياتنا إلا سلسلة من المقدمات إلى تلك الأنشودة المجهولة التى يعزف الموت أولى نغماتها الحزينة ؟ الفجر الساحر لكل وجود «يزفه الحب» ولكن من الذى قدر له ألا تقطع نبضات السعادة الأولى فى قلبه عواصف تبدد بهياجها آماله الأثيرة وتلتهم مذبحه المقدس بنيران لهيبها الغاشم ؟ أى روح لم تصبها صدمات مثل تلك العواصف ، فلا تلتمس السكينة العذبة فى حياة الريف ، وتنشد فيه السلوى ؟ ومع ذلك فإن الإنسان نادراً ما يخلد إلى السكينة المطمئنة التى ربطته من البداية بأحضان الطبيعة وبمجرد أن يدق النفير نذيره سرعان ما تجده عند موقع الخطر أياماً كانت الحرب التى تناديه إلى صفوفها ، فهناك فى الصراع سيجد مرة ثانية تحقيقه الكامل لذاته وسيطرته الكاملة على قواه» .

وفيما يلى بيان بالقصائد السيمفونية التى كتبها فرانز ليست :

١ - بروميثيوس (١٨٥٠) .
Prometheus .

٢ - أورفيوس (١٨٥٤ - ١٨٥٦) .
Orpheus .

٣ - المقدمات (١٨٥٦) .
Les Preludes .

٤ - تاسو (١٨٥٦) .
Tasso .

٥ - هنجاريا (المجر) (١٨٥٦) .
Hungaria .

٦ - معركة الهون (١٨٥٦) .
Die Hunnensch Lacht .

٧ - ما يسمع على الجبل (١٨٤٠ - ١٨٥٧) .
Ce qu'on enyend sur la Montagne .

٨ - مرثية البطولة (١٨٥٧) .
Heroide Funebre .

٩ - مازيبا (١٨٥٨) .
Mazeppa .

١٠ - هاملت (١٨٥٩) .
Hamlet .

١١ - المثل العليا (١٨٥٩) .
Die Jdeale .

١٢ - أنغام إحتفالية (١٨٥٣ - ١٨٦٠) .
Frestk Lang.

وفى نفس الفترة ـ الخمسينيات من القرن التاسع عشر ـ كتب فرانز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما : سيمفونية فاوست (١٨٥٣ - ١٨٦١) وسيمفونية دانتى (١٨٥٦) ، ويظهر فى هاتين السيمفونيتين تأثره ببيتهوڤن Beeth-oven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) وخصوصاً فى سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فنجده فى ختام سيمفونية فاوست استخدم كورس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانز ليست فى ختاج سيمفونية دانتى كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnifi-cat) باللحن الجريجورى ، وبينما كان فرانز ليست فى قمة مجده الفنى وشهرته الدولية ، زهد كل ذلك المجد وتلك الشهرة ـ كما سبق القول ـ وإتجه إلى مدينة ڤايمار ، وعاش فيها ما بين عامى (١٨٤٧ و ١٨٦١) ليعمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته فى العزف لتحقيق القوة فى التعبير الموسيقى ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابسودياته المجرية العشرين ، و « سنوات التجول Annee de Pelerinage» (١٨٥٣) ، ودراسات فى العزف الرفيع السامى (١٨٥٤) ، وفى تلك الفترة البالغة الخصوبة الفنية كتب فرانز ليست « قداس مدينة جران Gran Mass» ولحن المزمور الثالث عشر ، الذى إحتوى على غناء متهجد لصوت تينور متفرد ، وكلا العملين كتبهما عام ١٨٥٥ ، بالاضافة إلى كونشيرتو البيانو والاوركسترا فى مقام سى بيمول الكبير (١٨٥٧) ، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً فى تلك الفترة . وفى عام ١٨٦١ غادر فرانز ليست مدينة ڤايمار ، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء ، ففضل ترك المدينة وإتجه إلى مدينة روما حيث بقى فيها حتى عام ١٨٦٩ ، وهناك إتجه إلى الكنيسة وإنخرط فى سلك الكهنوت ، واصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liszt)، وفى تلك الفترة غلبت عليه روح التصوف الدينى فكتب أعمالاً مؤثرة نذكر منها : أوراتوريو أسطورة القديسة اليزابيث . The Legend of ST)

وفى نفس الفترة ـ الخمسينيات من القرن التاسع عشر ـ كتب فرانز ليست أيضاً سيمفونيتين تصويريتين هما : سيمفونية فاوست (١٨٥٣ - ١٨٦١) وسيمفونية دانتى (١٨٥٦) ، ويظهر فى هاتين السيمفونيتين تأثره ببيتهوڤن Beeth-oven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) وخصوصاً فى سيمفونيته التاسعة (الكورالية) ، فنجده فى ختام سيمفونية فاوست استخدم كورس من الرجال لينشد الأبيات التصوفية الأخيرة من مسرحية فاوست لجوته ، كما استخدم فرانز ليست فى ختاج سيمفونية دانتى كورال من النساء ليرتلن صلاة العذراء (Magnifi-cat) باللحن الجريجورى ، وبينما كان فرانز ليست فى قمة مجده الفنى وشهرته الدولية ، زهد كل ذلك المجد وتلك الشهرة ـ كما سبق القول ـ وإتجه إلى مدينة ڤايمار ، وعاش فيها ما بين عامى (١٨٤٧ و ١٨٦١) ليعمل فيها مديراً لموسيقا البلاط وليتفرغ لتأليف الموسيقى ولرعاية بعض الموسيقيين الشبان الموهوبين وتقديم أعمالهم للجمهور ، وأثناء تلك الفترة كتب أفضل مؤلفاته للبيانو وفيها إستفاد من براعته فى العزف لتحقيق القوة فى التعبير الموسيقى ، ومن تلك المؤلفات خمس عشرة من رابسودياته المجرية العشرين ، و « سنوات التجول Annee de Pelerinage» (١٨٥٣) ، ودراسات فى العزف الرفيع

السامى (١٨٥٤) ، وفى تلك الفترة البالغة الخصوبة الفنية كتب فرانز ليست « قداس مدينة جران Gran Mass» والمزمور الثالث عشر ، الذى إحتوى على غناء متهجد لصوت تينور متفرد ، وكلا العملين كتبهما عام ١٨٥٥ ، بالاضافة إلى كونشيرتو البيانو والاوركسترا فى مقام مى بيمول الكبير (١٨٥٧) ، وكما ذكرنا من قبل فقد ألف قصائده السيمفونية أيضاً فى تلك الفترة . وفى عام ١٨٦١ غادر فرانز ليست مدينة فايمار ، نظراً لأن نجاحه سبب له الكثير من القصر والمسرح على السواء ، ففضل ترك المدينة وإتجه إلى مدينة روما حيث بقى فيها حتى عام ١٨٦٩ ، وهناك إتجه إلى الكنيسة وإنخرط فى سلك الكهنوت ، واصبح يعرف باسم الأب ليست (Abbe Liszt)، وفى تلك الفترة غلبت عليه روح التصوف الدينى فكتب أعمالاً مؤثرة نذكر منها : أوراتوريو أسطورة القديسة اليزابيث . The Legend of ST (Elizabeth، وأوراتوريو المسيح "Christus".

وابتداء من عام ١٨٦٩ وحتى وفاته قسّم فرانز ليست وقته بين كل من فايمار وروما وبودابست ، حيث تلقى فى كل مكان أعلى مراتب التكريم والتبجيل . وفى أواخر حياته قام بجولة أخيرة قاد خلالها قداس جران فى لندن ، وأوراتوريو القديسة اليزابيث فى باريس .

وقد كانت تلك آخر رحلاته حيث أصيب بعدها بالتهاب رئوى ومات فى الحادى والثلاثين من يوليو عام ١٨٨٦ بمدينة بايرويت (Bayreuth) وبهذا أسدل الستار عن حياة شخصية من أبرز الشخصيات الموسيقية فى القرن التاسع عشر .

أهمية فرانزليست :

إن أهمية فرانزليست تزداد بسبب تعدد مواهبه ، فهو كما أشرنا كعازف بيانو كان أسطوريا فى أسلوبه فى الأداء ، فكانت مؤلفاته المبكرة للبيانو تميل إلى الاستعراض واظهار البراعة ، ولكنه اتجه بعد ذلك إلى الاستفادة من تلك المهارة الخارجية فى العزف لاظهار قوة التعبير التى يمكن الحصول عليها من آلة البيانو ، فكان ما وصل إليه شيئاً جديداً لم يعرفه أحد قبله . وبالاضافة إلى ذلك فقد قام بإعداد الكثير من الأعمال الاوركسترالية والغنائية والأوبراليه ليمكن أداؤ ها على آلة بيانو منفردة . وعمله الكبير هو إبتكاره لمؤلف (القصيد السيمفونى) وكذلك فقد تأثر فى كتابته للاوركسترا بافكار هيكتور برليوز ، كما تأثر بسيمفونية الخياليه كما سبق القول . وكذلك فقد تأثر فراتسرليست بشاعرية المؤلف البولندى فريدريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ ــ ١٨٤٩) الذى عاش النصف الثانى من حياته فى مدينة باريس ــ حيث كان يعيش فراتسرليست ــ كما تأثر بافكار شوبان فى استلهام التراث الشعبى لبلاده ، وربما يضاف إلى ذلك الزيارة التى قام بها فراتسرليست لمسقط رأسه قريه (ـرايدنج) حيث أقام له الفجر حفل تكريم خاص ، ربما يكون قد أوحى له بفكرة كتابة الرايسوديات الهففارية العشرين التى تعتبر مع مؤلفات البولونيز والمازوركا لشوبان بذوراً وجهت نظر المؤلفين الآخرين إلى أهمية الرجوع إلى التراث الشعبى الموسيقى كمصدر للإيهام ، حتى تبلور ذلك فى اتجاه قومى فى الموسيقا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وقاده الخمسة الكبار فى روسيا ، ولا يفوتنا ان عمل فراتزليست كقائد للاوركسترا قد أتاح له فرصة تقديم اعمال المؤلفين الشبان ذوى الافكار الثورية وخاصة برليوز وفاجنر . وبالاضافة إلى ما ذكرنا فان فرانزليست كان سابقا لعصره فى عدة نواحى هى :

● فى أعماله الأخيرة لم يتقيد بقواعد الانتقال من مقام موسيقى إلى آخر ، واستخدم التآلفات الكروماتية بكثرة ، وبذلك فقد خطى أولى الخطوات نحو اللامقامية (atonality) التى عرفت فى القرن العشرين .

● فى الكثير من أعماله مثل Fountains of) the ville d'Este) و (Nuage grise) كان فرانزليست خياليا ، فقدم فى موسيقاه معانى للتعبير عن الطبيعة وعن المشاعر ، وقادة هذا لاستخدام صيغ موسيقية جديدة تماما .

وقد جعله هذا واحداً من أعظم الرواد المبشرين بالموسيقا الحديثة فقد تنبأ بالنقلات والتخطيط الهارمونى الذى قام به المؤلف الفرنسى كلود ديبوسى clauele Debuddy (١٨٦٢ - ١٩١٨) ، وكذلك فقد بشر بالتكنيك الذى استخدمه المؤلف الفرنسى موريس رافيل Maurice Ravel (١٨٧٥ - ١٩٣٧) .

والجدير بالذكر أن أهمية انجازات فرانزليست كمؤلف موسيقى لم تقدر أحيانا حق قدرها ، وكذلك ما أحدثه من تطوير فى تكنيك عزف آلة البيانو حيث حولها من آله لتسلية البورجوازيين إلى أحد القوى الملحمية والبلاغية الشعرية ، كما كان فرانزليست بطل المدرسة الالمانية الجديدة فى الموسيقا التى رأت أن الأدب والعناصر ذات البرنامج كأجزاء اساسية للموسيقا ، وجعل الهارمونية والاستكشافات الاوركسترالية تتزايد بجرأة تناسب مكانته الفنية العالمية . . وبعد فقد كانت هذه لمحة عن حياة وانجازات عازف البيانو والمؤلف الموسيقى المجرى الكبير فرانزليست . . وإلى اللقاء إن شاء الله مع مؤلف موسيقى آخر ◆

المراجع

١ ــ ثيودور م . فينى . تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولى ومحمد جمال عبد الرحيم ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٢ ــ فؤاد زكريا : الموسيقى الأوروبية فى القرن التاسع عشر ، محيط الفنون ، الجزء الثانى (الموسيقى) دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٣ ــ كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة سمحة الخولى دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٤ ــ هوجو لايختنتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حمدى محمود الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

٥ ــ Arthur Jacobs: The New Penguın Dictio nary of Music, Penguin Books, England, 1984.

٦ ــ Christine Ammer: Harpen's Dictionary of Music, Barnes, Noble Books, New York, 1973.

٧ ــ J. A. Westrup And F. li. Harrison: Collins Music Encyclopedia, Collins clear-Type Press, London, 1959.

٨ ــ The Larousse Ecyclopedia of Music- Editor Geoffrey Hindley, London, 1982.

من اللقاءات والندوات الثقافية للهيئة العامة للكتاب

رمضان ١٤٠٩ هـ = ١٩٨٩ م

عرض : حسن سرور

بتعدد الاجتهادات وزوايا الرؤية فيما يشغلنا ، تعددت القضايا التى ثار حولها النقاش فى ليالى رمضان الماضى عن هموم التعليم والمستقبل والتنمية والديموقراطية والوحدة العربية والمشكلات الاقتصادية والشريعة الإسلامية . تلك تصورات تقف وراء التفكير فى مثل تلك اللقاءات كهدف اساسى يفتح الباب للحوار الواسع بين جميع المدارس الفكرية ووجهات النظر المتباينة حتى نتوصل إلى المفاهيم الرئيسية للحوار الوطنى الحقيقى لبعض ما يؤرقنا من مشكلات .

اللقاء الفكرى الأول مع الكاتب أحمد بهاء الدين

تناول الكاتب الكبير أربع قضايا تشغل البيت المصرى ، ويثار حولها الجدل ؛ القضية الأولى مجلس التعاون العربى الذى تشكل أخيراً بين مصر والعراق والأردن واليمن الشمالى : بداءة أنا من المؤمنين بقضايا الوحدة العربية وأهتم بأية حركة وحلوية أو أية خطوة فى هذا الخط . فالآن نحن نعيش عصر التكتلات الكبرى والمعايير الجديدة ولا يكتب لأمة مكان فى التاريخ إلا بنموها العلمى والتقنى وإحترام حقوق الإنسان والعدالة والمساواة .

عندنا تجارب وحدوية انجحها نسبياً مجلس التعاون الخليجى الذى يجمع مجتمعات متماثلة من حيث البيئة الصحراوية البدوية ، ومصدر دخل واحد هو البترول ، وشعوب متقاربة وقد أدت ظروف الحرب الايرانية العراقية إلى التحام هذا المجلس . أما التكتل المغربى إستجابة لخطر الوحدة الأوروبية ١٩٩٢ فشمال افريقيا أكبر سوق لصادراته هى أوروبا الغربية ، ويعتمد على اليد العاملة الموجودة فى أوروبا . أما بالنسبة للتجمع الرباعى فأنا أرى عناوين فى الصحف لم نعرف بعد ترجمة لها . لذلك احتفظ برأيى إلى أن أرى السياسات الفعلية والاجتماعية وحجم الممارسات .

القضية الثانية مستقبل العلاقات السودانية المصرية . وعلاقتنا بالسودان من أهم العلاقات العربية لذا لابد من معرفة التعقيدات الموجودة فى الموضوع . كان فى السودان دائماً تياران : تيار الحركة المهدية الذى يريد الاستقلال عن مصر لان مصر كانت مستعمرة وقوة خارجة عن البلد ورأى آخر يمثل الاتحاد مع مصر وحدة الحركة الوطنية السودانية . ثم جاءت ثورة يوليو تعبر عن موجة جديدة موجة ما بعد الحرب العالمية الثانية وقد أدركت ضرورة تحرر السودان مما لا بد معه أن يستعمل حق تقرير المصير ويبدى رأيه فى استفتاء حر . ـ انتصر الحزب الاتحادى ـ وأعلن إستقلال السودان ومن وقتها اختار الشعب السودانى الاستقلال .

وهناك أيضاً إتهام أن مصر فى العصر الحديث تفضل أن يكون فى السودان ـ حاكم تتفق معه ـ وانتهى الموضوع ؛ فإتفاقية المياة الأولى مع الفريق عبود والاتفاقية الثانية مع النميرى كل اتفاقيتها عقدت مع العسكريين .

لذلك أرى أهمية وضع الجذور القبائلية والطائفية والصوفية فى التعامل ـ بعيداً عن القاموس الأوروبى ـ وعلى الطرف القوى حل عقد الطرف الضعيف . أى أن نعطى هذه التيارات وقتاً لتعرف مصالحها وتعرف الأختيار السودانى الصحيح .

القضية الثالثة مستقبل الديموقراطية فى مصر . الديموقراطية كهدف مهم لكل شعب فهى وسيلة للوصول إلى أحسن الطرق للحكم . وإليها تتعدد الطرق . وهى اختراع حديث من أحدث الاختراعات . إذا شئنا التحديد ـ بشكلها الكامل ـ مع حرب الاستقلال فى أمريكا منذ مائتى سنة . وفى فرنسا مع الثورة الفرنسية جاءت جمهوريات عسكرية وغير عسكرية ؛ مخاض عنيف إلى أن وصلت إلى الوضع الحالى . إنجلترا أكبر بلد إهتدت إلى الخيط بعد وقت طويل ومراحل كثيرة حتى القرن

التاسع عشر بانتظام وتدرج . (حق التصويت فى إنجلترا حتى القرن التاسع عشر قاصر على دافعي الضرائب) الشرط الاساسى لاستقرار الديموقراطية أن يصل المجتمع إلى درجة من النضج الاقتصادى والاجتماعى .

كان فى مصر مجلس تشريعى . وفى وقت لم يكن فى بعض دول أوروبا برلمانات . يقال إننا بدأنا النهضة الصناعية مع اليابان ، ولكن جاء الاستعمار وأوقف هذا النمو لمدة سبعين عاماً .

كيف نلغى من هذه الحسبة الاستعمار : ومن يقرأ عملية استعمار مصر تقرير اللوردكرومر (كشف بالمصانع التى فكوها) . الاستعمار يبحث عن أسواق وخامات وفك الصناعة أخر البلد مئات السنين نفس الشىء سياسياً . أعطيك ملعباً والتزم باللعب فى هذا الملعب . اكتشف الانجليز طريقة لإعطاء بعض المسموحات . خدعة جديدة «التعددية» وهى ليست الديموقراطية ولكنها محطة . ومصر أول البلاد التى جربت التعددية . قيود التعددية ولدت فى مصر والاستعمار كان يعرف ما يفعله يعطى الناس خطوة ويدعم السلطة الموجودة فى الحكم .

القضية الرابعة الشريعة الاسلامية . كيف نفهم الشرع ؟ من الذى يمثل الشريعة الإسلامية ؟ مجموع كتابات المجتهدين عبر ألف وأربعمائة سنة ، ملايين الكتب تراثنا عبر أربعة عشر قرناً . أنا أقول : إن الله منحنى درجة معقولة من الثقافة تسمح لى أن أختلف مع أكبر الأئمة لأن الإمام ليس رسولاً بل هو عالم متخصص ارجع إلى كتبه ولا أستطيع أن اخضع عقلى فى القرن العشرين - قرن المعرفة والثقافة - قبل النقاش للشعار . قل لى أولاً فهمك كذا فى الموضوع الفلانى . . .

الأمة الإسلامية عندها مشاكل كثيرة فى الطعام والاستقلال والعدالة والبعض يثير مشاكل جزئية - حدود غطاء الرأس ، الجلابية قصيرة أم طويلة - فى فقهاء الفروع عندما اشتد الضغط والقهر أصدر بعض الفقهاء الفتوى التى تناسب الحكام وأغلقوا باب الاجتهاد واهتموا بالمسائل الفرعية التى لا تغضب أحداً . مازالوا هم أعلى صوت .

نحن نحتاج إلى فقهاء يتناولون قضايا الفقر والغنى والعدل الاجتماعى . واعتقد أن الشريعة الاسلامية فى نسيج كل مواطن . لا أحد يرفض القرآن والسنة ولكن التفسير محل نقاش وهذا ليس طعناً بل يجب التفرقة بين التاريخ الذى يصنعه البشر والشريعة .

١٢ ابريل ١٩٨٩

اللقاء الفكرى الثانى مع الدكتور عبد المنعم النمر

أريد أن أطرح موضوعاً حول بعض المفاهيم وما استقر عليه رأيى ورأى كثير من المثقفين عن معنى «الثقافة» فهذه الكلمة تستخدم استخداماً خاطئاً وبعيداً عن الصواب فنحن نقول : إن فلاناً مثقف قرأ كثيراً وعنده معلومات كثيرة . كما نطلق كلمة مثقف على المتعلمين - هذه الكلمة يجب أن تأخذ مكانها فى مصر - وان تستخدم فى موضعها فالثقافة تعنى فى تعريفها ومدلولها الأصلى الحالة الوجدانية المستقرة فى نفس الانسان تجاه الحكم على الأشياء أمامه . ما الذى يجعلنا نقبل أشياءً ونرفض أشياءً .

الثقافة حصيلة امتزاج اللغة والدين والعادات والتقاليد والبيئة تكون الإنسان . يأخذ عن والديه والدين وتاريخ بلاده . البيئة التى يتفاعل معها تنشىء حالة يحكم بها على الأشياء وتتصل بالدين والعادات والتقاليد وتكون ذاته الشخصية .

التقاليد العريقة الطيبة التى نشأ عليها وحرص الناس على الأعراض وولاء الإنسان إلى الأسرة هذه الأشياء هى التى تكون ما نسميه «الثقافة» التى يغذيها وينميها العلم . العلم لا يكون مادة من مواد الثقافة . العلم يكشف عن هذه الأشياء . تأتى آية تشير إلى ظاهرة ويأتى العلم ويزيدنا تمسكاً بذلك . قال تعالى : «فلا أقسم بمواقع النجوم» حينما يأتى الشرح ونستعين بعلم الفلك يرينا مواقعها والمواقع تدل على الأشياء . فعلم الفلك علم وليس ثقافة .

أما المدنية يمكن أن تنقل من البدو إلى أمريكا وبالعكس فمظاهر المدنية التى نعيش بها الآن (الثلاجة ، الكمبيوتر . . .) تستخدم فى قلب الدول الكبرى وفى الصحراء فى آن واحد . والحضارة كنتاج للثقافة ترتبط بتمسك الأمة بثقافتها .

الحضارة الوجه الآخر الذى تولده الثقافة . الإسلام حرم تصوير ما فيه روح لذلك لا نجد المصور الإسلامى يرسم إنساناً كاملاً أو عصفوراً على الرغم من أنهم برعوا فى الخط تماماً وجعلوا منه فناً رفيعاً لا نظير له فى مكان آخر . ولولا أن عندهم حكماً لتحريم إقامة التماثيل لوجدت الفن الإسلامى زاخراً بالتماثيل .

الحضارة إنعكاس لرقى الثقافة والثقافة شخصية الأمة . ما هو الشىء الذى يمثل الشخصية الانجليزية ، ويفصلها عن الشخصية الفرنسية . كل أمة لها شخصية خاصة . أما الغزو الثقافى هو الذى يجعلك تحكم على الأمور بما يخالف إسلامك وبيئتك وعاداتك ولغتك والجو العام الذى نشأت فيه . فالثقافة طبيعة وفطرة . ومن هنا نقف ضد الغزو الثقافى الذى يجعلنا





نفرط فى حكم أصيل من أحكام ديننا . نحضر كما نحب ونمدن كما نرغب لكن أصولك لا تفرط فيها بأى حال من الأحوال . الغزو الثقافى يبدأ باستحسان شىء ما ثم تقليده فتصير مثلهم فى الأمور التى تختلف معهم فيها . فنحن نختلف جذرياً . للشرق فكر خاص فى الوجود واحكام خاصة . ونحن نريد أن ننقى طبيعتنا وشخصيتنا حتى تظل الأمة الاسلامية التى لها كيانها ونتمسك بالمعانى الكبرى فى حياتنا .

١٩ ابريل ١٩٨٩

اللقاء الفكرى الثالث مع الكاتب مكرم محمد أحمد

فى البداية لابد من وجود أرضية مشتركة للحوار . أثير بعض المشكلات المتعلقة بطبيعة المرحلة الراهنة : التقاطع بين الديموقراطية والقضايا الاقتصادية ـ جزء منها لا يمكن أن نسميه عيوباً هيكلية ـ عدم قدراتنا على تنظيم مقدرات هذا المجتمع تنظيماً صحيحاً . نعانى من مشكلة كثافة سكانية . بلد فقيرة الموارد . كيفية إدارة مشكلات هذا المجتمع . قضية هل نصل إلى إتفاق مع صندوق البنك الدولى أم لا ؟ وهل الاتفاق يحل مشكلة مصر الاقتصادية ؟ نحن مدينون لأننا نستهلك أكثر مما ننتج ـ الموارد محدوده ـ نستورد أكثر بقايا نظام يوليو ١٩٥٢ وبقايا الحقبة الساداتية . ركام فلسفات ورجال ورؤى . أموال العاملين فى الخارج ، تصورنا قدراتنا على السداد تتعاظم مع التصدير . إهمال الأرض الزراعية . معدلات التنمية الزراعية والصناعية فى هبوط .

الصندوق (وكلاء الدائنين) يتأكد أننا نصنع فائضاً يمكننا من سداد الديون من الذى يقع عليه عبء الاسعار . لابد لهذه البلد أن تحقق فائضاً يمكنه من سداد ديونه (زيادة الأسعار ـ زيادة الضرائب ـ قلة الانفاق) الصندوق يحذر وربما كان تحذيره حقيقيا . لابد لنا من رؤية مقابلة لرؤية الصندوق بل هناك أبعد من المشكلة الاقتصادية مصر تدخل إلى (عمرة) وما لم يقع بالفعل إتفاق وطنى أن ندخل مصر إلى (عمرة) شاملة .

يقابل هذه العناصر عناصر قوة إذا ما أحسن إستخدامها تستطيع أن تخرج . وهذه ليست معجزة ، وبلاد ليس فيها هذا الحجم (تايوان ـ كوريا ـ سنغافورة) . عناصر هذه القوة يمكن أن تعبر عن نفسها بالاعتماد على النفس . والعالم يعيش على الاعتماد المتبادل وعلينا أن نحقق الاعتمادية المتبادلة . وتجربة إنجاز البنية الاساسية التى تكلفت كثيراً تعبر عن عنصر القوة وربما بدونها لم تكن هناك مصر . الاعتماد على النفس لا يمكن إلا بمجموع المصريين إذا أنت لم تعاون نفسك فالمعاونة نتخذ شكل بأس بعض الظواهر فى النقابات . ما حدث فى نادى أعضاء هيئة التدريس ، إتحادات الغرف التجارية . هذه الظواهر ستستمر ما لم يقع إتفاق وطنى على الخلاص ليس من أجل مصر النظام ولكن المجتمع ككل . إنها فرصة أن نتكلم ونتحاور بشجاعة مصر رفضت أن يحكمها نظام شمولى . كفرت بالحكم الشمولى . لا طريق إلا أن نحافظ على هذه الخطوات الديموقراطية . لا أقفل باباً شمولياً لكى أدخل فى حجرة النظام الديموقراطى . ويخرج النظام الديموقراطى من النظام الشمولى فيقع الانسلاخ على هذه الطريقة التى نحياها . إن مرحلة الانتقال من النظام الشمولى إلى النظام الديموقراطى ينبغى أن نحرص خلاله وإن هذا الطريق إنتصار لكثير من القيم الصحيحة لهذا العصر وسوف نصل بذلك إلى الديموقراطية الحقيقية .

عندما اسأل كيف تحل مشكلاتنا الاقتصادية من خلال الحل الاسلامى اتلقى إتهاماً بالكفر . السؤال يرتبط بالعقل واخصب فترات الاسلام هى عندما ساد العقل فالقضية اعمال وتعزيز الديموقراطية وإلا نقطع الطريق على هذه المسيرة ونطالب بشروط أكثر وضمانات أكثر لكى يقف العقل مرة أخرى .

فى المرحلة التى أثرنا حولها بعض الملاحظات تحتاج إلى الصحافة . لابد أن تتغير القوانين حتى تقل الضوابط على إنشاء الصحف . نريد مزيداً من الصحف الجديدة . مصلحة الوطن فى أن يكون لكل تيار منبر . ونحن نرى الصحافة بكل مدارسها عنصر قوة فى إتجاه الديموقراطية . والصحافة لا تعطى لأحد التأييد على بياض ، بل لابد أن يكون هدف رئيسى هو الموضوعية .

٢٦ ابريل ١٩٨٩

الندوة الأولى
ندوة حدود الحرية فى التعبير الأدبى

د . عبد المنعم تليمة :

كنت أوثر أن يكون العنوان « الحرية فى التعبير الأدبى » وليس حدود الحرية ، لأن الفن فى جوهره الأصيل تحرير وحرية للزمان والمكان ، وهذا التحرير يكون من الواقع الزائف ليصل به إلى الواقع الحقيقى ، وليس الفن للفن ابداً ، وإنما الفن فى سبيل الحرية . وهناك شيئان يعكران الفن وهما الأدعياء والأوصياء . وساعالج الفن فى مستويين الأول جمالى ، والثانى إجتماعى . ومن الزاوية الأولى ـ لطالما سمعنا عن الفن والحياة ، الفن والمجتمع . إن الفن ما هو إلا إدراك جمالى للحياة . والفعل الفنى تشكيل فنى للواقع وصولاً لإدراك الواقع الذى يحتوى على الطبيعى والاجتماعى .

والأدراك معرفة . إذن الفن يعطينا معرفة ولكنها معرفة جمالية . وإذا نظرنا إلى الفن والمجتمع ، فإننا نرى ان الفن يمثل خصوصية لم تتحدد كعلم إلا فى العصور الحديثة . فكان أمره سحرياً وغير علمى . والصراع لا يعطى وجهه الحقيقى إلا فى الفن . اثناء توظيفه للفن ، لأنه يحتمل كل دروب الصراع الاجتماعى .

إذن كيف نحمى أنفسنا من الأدعياء والأوصياء فى الفن ما السبيل إلى هذا : أولا : فى المجتمع المركب والحديث الذى يشمل طبقات متصارعة وأفكاراً متصارعة . فى هذا المجتمع لا سبيل لحماية المجتمع بدون رأى عام قوى ومثقف ولابد أن يتم هذا بادراج دراسة الفن فى كل مراحل التعليم .

ثانياً : وجود مجموعة من أهل الاختصاص لحماية الفن من الأدعياء الذين يبتذلون الفن وهو ما نلاحظه فى الصحف كل يوم . لابد لوجود تلك المجموعات لتدريب الرأى العام حتى يكون مثقفاً وفى المستوى الملائم لحماية الفن .

ثالثاً : تنشيط الجماعات والجمعيات والنقابات بحيث تنهض بمسئولياتها فى التوجيه والحكم والحماية .

د. محمد عنانى :

فكرة حدود الحرية فكرة لائقة لأن كل فنان ما هو إلا محرر وداعى للحرية ولكن إلى أى حد يستطيع أن يكون الفنان محرراً وهناك جانبان :

الأول فردى يتصل بالفنان .

الثانى : إجتماعى يتصل بالمتلقى .

فدائرة الابداع تتمثل فى المثلث مبدع ، عمل فنى ، متلقى ، وهناك بعض الفنانين الامريكيين الاباحيين الذى اتخذوا الجنس وسيلة للفن من خلال الصدمة للمتلقى نجح بعضهم وبعضهم فشل ، ولابد أن أضمن وصول العمل الأدبى للمتلقين ثم تقبل رد الفعل » وثمة مقولة مشهورة « إن كل فنان يسهم إلى حد ما فى صنع الذوق الأدبى الذى يشترك فى تذوق عمله فى المستقبل » .

وفى الحقيقة إن الفنان ليس حراً بصورة مطلقة . فالحرية المطلقة شىء ننشده وهو غير موجود بالمرة فالفنان دوماً محكوم بواقعه وعصره والفنان ابن هذا العصر أيا كان خلافه مع المجتمع وهو محدود بمعطيات عصره أثناء خطابه لأهل هذا العصر . ولا يجب أن يقول إننى اسبق عصرى بمراحل وسوف يتذوقنى ابناء الجيل القادم ـ قد يحدث هذا ـ ويمكننى أن اتخذ كتاب سلمان رشدى مثالاً على هذا . لقد اراد صاحبه أن يسخر من الدين الاسلامى وليس الأديان كلها . موحياً فى كتابه بأنه يؤمن بعالم آخر . وفى سبه للمقدسات لم يكن حراً . لأنه عندما يفعل هذا لا يكون حراً إنما كان لذلك رد فعل آخر يتمثل فى حرية الاخرين الذين قاطعوادار النشر . إننى أتخذ هذا المثال لأبين أن الحرية مشروطة .

د. عبد العزيز حمودة :

فى الحقيقة أنه منذ عرف الإنسان التنظير الأدبى والفنى عند أرسطو فإننا نرى أن ارسطو يتحدث عن الفن الذى هو محاكاة الواقع ، فإنه ليس تعبيراً عن الحياة وإنما هو الحياة كما يجب أن تكون ، أى أن العملية الابداعية فى جوهرها إنما هى نقد للواقع . وإذا كنا نقصد بالحرية . ما اصطلح عليه بالمعنى العام ، فإننى أقصد بالحرية أن الفنان ينطلق للواقع عندما يصوره من رفض واضح للواقع وتمثل هذا فيما قدمه الفنانون من تصورات عن المدينة الفاضلة .

والنقطة الثانية اننا لم نصل إلى علم دقيق كامل للأدب حتى الآن وإن الفن والإبداع يتناولا الإنسان فى علاقته مع الإنسان أو مع الخالق أو مع الغيبيات التى تدخلنا فى دوائر الميتافيزيقيا . وأننى أرى إن الفن بطبيعته نقد للواقع . ولابد أن نتفق أن درجات الحرية تختلف فى نفس المجتمع ونفس الزمان بين دائرة وأخرى . ولابد أن نتفق على أن الحرية فى تناول العلاقة بين الفرد والآخر تتمثل فى القيم الإجتماعية التى يتمثلها العمل الفنى . وفى تناولنا فكرة حدود التعبير فإذا كان فى إستطاعتى أن أقف فى ميدان عام انتقد الملكة أو رئيس الوزراء كان من السفه فى هذه الحالة أن أكتب مسرحية رمزية تتناول بالغمز واللمز ما أريد أن أقوله . لأن هذه الحرية لاضرورة لها فى الإبداع .

ولابد أن نعترف أن الحرية المطلقة إنما هى نفى لوجود الواقع وتمثل عدم إعتراف بوجود المجتمع . والاعتراف بالانتماء للواقع يجدد على أن أضع قيوداً لحريتى . ومن هذا توصلت إلى أن حرية التعبير لها حدود حتى لو تمثلت داخل المبدع نفسه .

حمدى سرور :

أعلن خلافى مع ما قاله د. عبد المنعم تليمة : « إن الفن هو الحرية » فالفن ليس حرية بلا حدود . وسوف استبعد من حديثى كلمة رقابة وأقول بدلاً منها وضع الضوابط فالله أرسل الرسالات للبشر وهى تمثل الضوابط والمعايير فى كل الأديان ، ولم تكن النواهى التى وضعها الله للبشر مرة واحدة وكان هناك بعض الترتيبات لكل أمر أو نهى صدر لأن المجتمع تطور من الجاهلية إلى المجتمع الدينى بعد الاسلام وبتطور البشرية فإننى أتصور الفن فيها مثل النهر الذى يتدفق وإذا لم يكن هناك ضوابط ، فإن النهر يغرق الأرض فلا تأخذ منها خيراً . فالضوابط التى يضعها البشر أو المجتمع للفنان أو المبدع تمثل فائدة هامة حتى تصل رسالته الإبداعية للمتلقين . وإذا أراد الفنان أن يغير من القيم فلابد أن لا يكون هذا دفعة واحدة حتى يستفيد المجتمع مما يريد ولا يحدث الصدام بين الفنان والتقاليد . ولا بد أن يكون المبدع والإبداع لخدمة المجتمع الذى يحيا فيه الفنان ولا أتصور الفن معزولاً عن الناس .

٢٦ ابريل ١٩٨٩

الندوة الثانية

ندوة التجربة الديموقراطية فى مصر

د. سعد الدين إبراهيم :

التجربة الديموقراطية فى مصر لها جذور تاريخية . أول المحاولات بدأت فى القرن الماضى منذ مائة وعشرين عاماً ، مع مجلس الشورى القديم المرتبط بنمو طبقة جديدة . الطبقة المتوسطة الحديثة بدأت مع البعوث التى بدأها محمد على والمدارس الحديثة . المحاولة الأولى لهذه الطبقة لكى تشارك فى السلطة احبطت بثورة عرابى . حاولت أن تطرق باب السلطة نيابة عن الشعب فى ثورة ١٩١٩ وكان لها مطلبان فى الاستقلال والديموقراطية . الثورتان كلاهما يلح فى مطلب الديموقراطية . ثورة ١٩١٩ يقودها أبناء مصر المتعلمون ذوو الفكر المتفتح على الحضارة الغربية . ثورة ١٩١٩ إزدهار على كل الجبهات الفكرية والثقافية فى مصر .

بعض عناصر أبناء الطبقة المتوسطة يبشرون بالمستبد العادل ، تؤمن بالرجل والزعيم القائد هذه الوقفة مع تعسر العصر الليبرالى فى مصر . كامن مع مشكلات إجتماعية أخرى بعضها أتت بعد الحرب العالمية الثانية .

الجولة الثالثة تجربة الحزب الواحد . التنظيم الواحد . هذه التجربة لاقت قبولا فى العالم العربى وصدى فى العالم الثالث . تجربة تعتمد على مطالب شعبية على أنها مقايضة عادلة الديموقراطية بالقضايا الكبرى (قضية الوحدة ـ تحرير فلسطين) ليس صدفه فى إقامة حياة ديموقراطية سليمة فى مصر آخر هدف من أهداف الثورة . فجوهر نظام ثورة ١٩٥٢ تقايض الديموقراطية بتلبية أهداف شعبية نبيلة . جاءت هزيمة ١٩٦٧ ومن هنا بدأ التشكك فى جدوى المقايضة نرى الليبرابية الثانية فى تاريخ مصر الحديثة إلى ما تشهره الآن من تعددية حزبية مع الرئيس حسنى مبارك . الممارسة الديموقراطية تبدو كما أنها تترسخ وتتسع باستمرار فى الأربع سنوات الأولى من حكم الرئيس مبارك وفى خريف/ صيف ١٩٨٥ بدء ظهور بؤر إحتجاج فى مصر . . وفى رأيى العملية ليست إيماناً أو نوايا الاساس فى السلوك والممارسات .

يسن سراج الدين :

الكلام بقدر ما هو سهل إذا تكلمنا بمنطق السرد التاريخى ، والصعب إذا تعاملنا مع الواقع ، أو إذا تحدثنا عن النظريات . أولاً السرد الذى قدمه د. سعد الدين إبراهيم منتهى العبقرية ومع ذلك اختلف معه فى تصوره أن الطبقة المتوسطة بدأت من عصر محمد على . وهذه الثورات قامت بها الطبقة الوسطى للوصول إلى السلطة . ربما ثورة ١٩١٩ قامت لتخلص من الاحتلال ومن حكم الخديوى . محاولة أن يحكم الشعب نفسه بنفسه لمصلحته .

كانت قد تكونت طبقة أخرى من البشوات والبهوات مشتركة فى المعارضة وكانت أيضا فى السلطة والطبقة الوسطى لم تكن واضحة فى المشاركة فى الحكم . كبار الملاك أو الملكيات الكبيرة كان هذا بداية وجود المصريين على الساحة الاقتصادية جاءت الثورة وأممت هذه الطبقة . فكرة المستبد العادل فكرة غير سليمة . والوفد أيد المبادىء الست للثورة وأولها إقامة ديموقراطية سليمة . إن الثورة لم تكن قد وضعت قبل قيامها أسلوباً كاملاً أو اطارا كاملاً لما ستقوم بـه أو ستفعله . جاءت فلسفة الثورة بالتدريج ولم تكن موضوعه بل جاءت باجتهادات مختلفة وسنوات مختلفة . إذن كان هذا تمهيداً للثورة . هذه الفترة لم ترَ ديموقراطية إلى أن انتهى عصر جمال عبد الناصر . هناك إنجازات لعهد عبد الناصر . تصور الناس أنه سيكون مستبداً عادلاً . لا يكون مقابل للحرية مهما كان المستبد العادل .

عهد مبارك فى الواقع تغير حقيقى نحو الديموقراطية وليست كل الأحزاب تختصم الرئيس مبارك بعض شخصيات فى هذه الاحزاب ، وان الرجل وطنى من الطراز الأول . والضغوط على هذا الرجل تجعل أى إنسان يضعف ويتنازل . هدفه الأول والأخير سيادة مصر حتى تعتمد على نفسها فى استقلال كامل وسيادة . الآن توجد حرية النشر والصحافة على الرغم من المعاناة فى إيصال أفكارنا إلى الحزب الحاكم داخل مجلس الشعب .

إن الديموقراطية الحقيقية فى نظرى لم تستكمل بعد ! بل تسير فى عهد مبارك سيراً هادئاً وفى حدود العناصر المتداخلة .

فيليب جلاب :

كلمة إنصاف لعبد الناصر من الصعب الحكم على ثورة بمقياس الظروف الطبيعية . فترة الشرعية الثورية طالت أكثر من اللازم ولابد أن تنتهى بالشرعية الدستورية ـ هل يمكن رؤية الثورة الفرنسية من خلال المذابح التى ارتكبت ـ لابد من الانصاف عندما نتحدث عن التاريخ المعاصر أو الغير معاصر .

الديموقراطية فى مصر إذا قورنت ببريطانيا تكون ديكتاتورية ، وإذا قورنت بالصومال تكون اعظم ديموقراطية . الحقيقة لدينا من مظاهر الديموقراطية حرية التعبير وحرية الحديث فى الصحف سواء الصحف القومية أو المعارضة لكن حرية الصحافة تقضى حرية إصدار الصحف هذه مسألة أساسية فى حرية الصحافة .

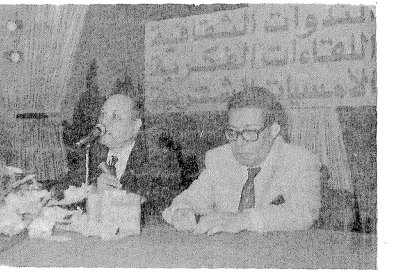
لابد من التفرقة بين الديموقراطية السياسية والديموقراطية الاقتصادية . الديموقراطية حق من حقوق الإنسان وليست شرطاً لإزدهار الاقتصادى لأنه له شروط وأساليب أخرى . الديموقراطية نظام إنسانى يعطى الإنسان حقاً فى التفكير والتعبير .

لدينا تعددية ولكنها قاصرة ، وديموقراطيتنا تعتمد على شخص الرئيس مبارك الذى يؤكد فى كل مناسبة أن الديموقراطية وجدت لتبقى . لماذا الحزب الوطنى الديموقراطى يتصرف على أساس أنه يحكم إلى الابد . وفى ظل الحزب المخاطر الذى يخلط بين الحكومة والدولة . لو كانت تعددية حقيقية لكانت الاجهزة والاعلام للجميع ليعبر عن وجهة نظره . لكى ننصف الحزب الوطنى ـ ربنا يعطى كل حكومة معارضة قدرها ـ فأغلب أحزاب المعارضة ليس لديها ديموقراطية داخلية .

د. محمود الشريف :

الحديث عن ثورة يوليو خارج هذه القاعة أضعاف ما قيل فى هذه القاعة . إن ثورة





يـوليو إنجازها الحقيقى إستيعـاب كـامـل لمجمل أهداف الحركة الوطنية التى سادت قبلها ولم تأت إنقلاباً عليها . الديموقراطية كهدف لم يتحقق فى الحقبة الأولى (حقبة جمال عبد الناصر) غير انى اتوقف هنا قليلاً لكى أشير إلى الإطار التاريخى . هل كانت صيغة التعددية الحزبيـة مطروحـة فى العالم الثـالث فى هذا الـوقت . ولم تكن صيغـة الحزب الواحد هى الصيغة السائدة فى العالم الثـالث والحـرب الضـاريـة التى اشعلهـا الاستعمار طوال مرحلة عبد الناصر . أدعو إلى تقييم مـوضوعى لهـذه المرحلة فى إطار تاريخى وفكر يسود العالم الثالث وصراعات كبرى تسيطر على مصر .

المرحلة الحالية أريد أن أؤكد وبوضوح أن التـوجه الـديمـوقـراطى للرئيس مبـارك لا رجعة فيه ، ولا عدول عنه ، بل إن إيمانه بـالديمـوقراطيـة يتجاوز فكـر الكثيرين من أعضاء الحزب الوطنى . ما تم تحقيقـه من حرية التعبير والتعددية الحزبيـة . نحن نتصور أن الاحزاب والـوصول إلى الحكم وتشكيـل الـوزارة هى الصيغـة الـوحيـدة للممارسة الديمقـراطية ، ٨٠٪ من مصر شعباً وأرضاً يدار بواسطة المحليات وإدارة المحليـات نمـوذج آخـر لـلممـارسـة الديموقراطية ـ إنتخابات المحليات الأخيرة فى الشرقية تجربة إنتخابية نظيفة ـ والسؤال لماذا لم تدخل المعارضة ؟ وأنا أدعو الأحزاب إلى إعادة النظر فى إنتخابات المحليـات فى مصر وهى المدرسة الديموقراطية .

الأحزاب ما زالت بعيـدة عن استيعاب الشارع المصرى وهو مقياس قوة الاحزاب الفعلية ومدى إرتباطها بالشعب المصرى .

ونقطة أخيرة فى حديثنا عن الديموقراطية أنه ليس مقصوداً بها الربط بين الـديمـوقـراطية والليبرالية الاقتصادية فى تصورها اللامحدود وان تتـرك لـرأس المـال الـطفيـلى يفعـل ما يشاء . يجب أن نتوقف قليلاً بحذر شديد لما يمكن أن يؤدى إليه هذا الفكر من خلل إقتصادى يهدد البناء الاجتماعى ذاته . وهنا ينبغى أن نتذكر أن تهديد البناء الاجتماعى يفقد الديموقراطية مضمونها .

٢٤ ابريل ١٩٨٩

الندوة الثالثة

ندوة الرؤية المستقبلية

المهندس حافظ أمين

يقـولون إننـا لن نفهم المستقبل إلا إذا فهمنا الماضى والحاضر . وأنا أقول إننا لم نفهم الحاضر إلا إذا فهمنا المستقبل .

مثال (١) مشـاكـل التعليم فى الـوقت الراهن مصاريف باهظة ، وتعليم ردىء ، وشهـادات لا قيمـة لهـا . كلنـا نعـانى من المشاكل الحالية للتعليم ويتصـور إذا فهمنا الحاضر . نضع الخطط للمستقبـل . ماذا سيكون التلميذ فى المستقبل ؟ ودور المعلم ومـواصفاته ، النظم التعليميـة والمعـارف المحددة ، المدة الزمنية ، الاعمال الحديثة ، المهارات الابداعيـة الجديـدة ، المدارس لم تعـد الاماكـن الـوحيـدة لتلقى العلم ، والتعليم لم يعد قاصراً على نقل المعلومات من الكبار إلى الصغار .

مثال (٢) إذا عرفنا أن المستقبل لم يسمح بـاستمرار العبث العسكـرى الذى يـوقف التنمية ويفسد البيئـة ويفسح الـطريق إلى إفساد المفسدين . فهمنا لماذا تتخلص الدول الكبـرى من كثـير من إسلحتهـا وتخفض مواردها . وتتخلص من بعض الرجال .

مثال (٣) مشكلة الديموقراطية . شكل الـديموقـراطية فى المستقبـل . ديموقـراطيـة المشـاركـة لا التبعيـة داخـل الاحـزاب والبرلمانات . لماذا المشاركة ؟ ونفور الناس من الاشتراك فى الاحزاب والنقابات . لن نفهم المشاكل الراهنة للمؤسسات القائمة إلا إذا فهمنا شكلها ودورها فى المستقبل .

المشـاكل تمـارين هنـدسيـة إذا أدراكنـا القواعد والنظريات الجديدة ـ التى أصبحت بديهيات ـ وتـطبيقها لنصـل إلى قولنـا وهو المطلوب .

نظرية (١) العالم كله أصبح الآن سفينة واحده أما أن تغرق أو تنقذ ما الذى جعل العالم كذلك ؟ ثورة المعلومات أولا ، وثانياً عالمية المشاكل .

نظرية (٢) العالم كله يدخل الآن حضارة المعلومـات والخدمـات تفـرض قيمـاً ونـظماً ومهارات وأدوات مختلفة .

نظرية (٣) من النظريتين السـابقتين : التقسيمات ـ رأسمالية/إشتراكية ، شمال/ جنوب ـ تقسيمات بالية ؛ التقسيم الوحيد المقبول الآن مؤسسات متقدمة موجودة فى كـل مكـان تتعـاون عـلى إنقـاذ السفينـة ومؤسسات لا يهمها إلا تعظيم ارباحها بأى شكل حتى لو غرقت السفينة .

نظرية (٤) كل الصراعات الموجودة فى العالم تعتبر صراعات ثانويـة جداً بـالنسبة للصراع الرئيسى بين المؤسسات التى تعمل على انقاذ العالم والتى تعمل على فنائه .

نظرية (٥) حتى ننجح فى إنقاذ العالم من العبث العسكـرى واستفناء ثـروات العـالم لابد من التخلص فوراً فى كل مكان ممن له مصلحة فى ذلك .

راجى عنايت :

الحـديث عن المستقبـل هـو حـوار مـع الشبـاب لاحتفالهم بـالمستقبـل . والحـوار يرتبط بالحلم وفهم ما يجرى حـولنا . منـذ الثورة الصناعية ١٩٠٠ ومعدلات الظواهر منتـظمـة والقـواعـد الحـاكمـة للمجتمـع الصنـاعى قدر لهـا الاستمرار حتى ١٩٦٠ بدأت تغيرات تتصارع على أرض العالم كل ما كان مستقراً اهتز كـل القواعـد والنظم

والايـديولـوجيات التغيرات الحادثة غير مسبوقة ليست عاصفة وتهدأ ، الذى حدث ويحدث زلزال يغير الواقع العالمى بـالمرة . كيف ننظر إلى المستقبل ؟ هل نطبق المساطر القديمة !! الوضع فى العالم وضع جديد . فـلابد من فهم التغـير (ثورة المعلومـات ـ كثـافة المعـارف ـ ثورة الاتصـالات) . فى المجتمع الصناعى تليفزيون واحد . بدلـه واحدة . جرنال واحد [مبـدأ النمطية أو التوحيد القياسى] . الآن التنوع فى مزاج ووجـدان وفكر القـواعد . المتغيرات من مصـادرهـا التكنـولـوجيـة و الثقـافيـة والاجتماعية تتناول التأثير بالكلية وتحدد رؤ ية شاملة تصلح مسطرة مؤقته . قضية التعليم من زاوية ما ـ التعليم بالذات ـ بعد خمسة عشر سنة . يتحول المتعلمـون إلى البطالة الحقيقية ويـرسخـون لتخلفنـا ، عبودية الفكـر ، تصديق الحقيقـة الشائعـة والقديمة والمنتشرة ومعاداة النظرة النقدية ، عـدم القدرة على تحدى الشيـوع والقـدم وتكوين وجه النظر الخاصة . التعليم يحتاج إلى مسطرة مؤقتة تتحدد من خلال المتغيرات الاقليمية والعالمية .

إن فهم القانون الحـاكم فى المجتمعات البشرية ، وكيف يفكر العالم الآن ، وسقوط الحواجز والحـدود عـوامـل للتفكـير فى الخطوات التالية :

(١) تطور الجنس البشرى وما يجرى فى العالم .

(٢) التعرف بشكل حقيقى على واقعنا (البشر والأرض)

(٣) ضرورة الحلم القومى على إساس الاوضاع الاقليمية والعالمية .



د. رجاء عبد الرسول :

بـداءة هذه مـلاحظات أوليـة لإيضـاح العـلاقة بين الرؤ يـة المستقبلية وصيـاغـة المستقبل :

١ ـ إن نستمر بالحديث عن المستقبل ـ لأننا ننتمى إلى مجتمع ينتمى إلى الماضى ـ بل ننظر إلى المستقبل .

٢ ـ إن إهتمـامنـا بـالمستقبـل لا يعنى إسقاطنا للماضى وجميعها نواتج لتفاعلات وتشابكات الافعال وردود أفعال فى التاريخ الإنسانى . سوف يقـودنـا إلى شكـل من اشكال المستقبل ـ. مـا نجده اليـوم سوف يحدد ملامح المستقبل .

٣ ـ قراءة المجتمع بأسره فى عديد من بلاد العالم مهمة معاهـد تضع التصـورات والخبرات أمام الجماهير والمخططين وصناع القرار . تؤدى إلى نتائج محسوبة فالرصد والمتابعة وتحليل جزئيات المجتمع والعلاقات المتشابكة وتصور البدائل والخيارات الممكنة الوقوع تحدد المجالات والدوائر والنقاط من خلال الفعل والتوجيه إلى الرؤ ية الهادفة .

٤ ـ المستقبلية لا تصدر تنبؤات . بـل تتمثل أنساق وتصورات للمستقبل المرغوب فيه واقتراح سبل ووسائل وخطط المستقبل .

٥ ـ الأداة الأولى العلم والعلم لا وطن له .

٦ ـ ثـورة المعلومات والاتصـالات قد احـدثـت تحـولات اسقـطـت الحـدود والحواجز .

وفى ظـروفنا المصـرية ، وطبيعـة العقل المصـرى المؤسسى التوجـه وليس الفـردى النزعة علينـا أن نحدد مؤ شـرات المستقبل وهذا يعنى أنه يجب الإهتمام بالإنسان وبناء البشر والتنظيم الإجتماعى الذى يهتم بالمهام التنموية الاساسية .

إن العلاقة بـين التخطيط وإستشـراف المستقبل علاقـة جدلية فالتخـطيط يحاول تصور المدى القصير بينما استشراف المستقبل يهدف إلى كيفية إستقبـال وانشاء المستقبـل وهما يعنيان برصد الحاضر لتحريك العناصر القادرة على الحركة فى المجتمع . لتحويـل الآمـال والطمـوحـات إلى ممكنـات حسب الاستراتيجية العليا للمجتمع (نمط البقـاء لمجتمع ما) . ما هى إمكانات هذا المجتمع التى تساعده فى الاستمرار . لذلك لابد من وجود فلسفة محددة . وعليه يمكن صيـاغـة هذه الاستراتيجية فى مجالات محددة ◆



غربة

كامل أمين

كمْ ذا أكابدُ مِنْ حُبٍ بـرَى البـدنـا
ولا يُـريـدُ سِـوىَ قَـلْبِى لَـهُ ثَـمَنَـا
أنـا الـذى بـك يـا قَلْبِى ابْتليتُ بـهِ
لسْتَ الملومَ . أنَـا وخـدى الملوُم أنـا
يمْشِى الخريفُ غـريبـاً فى الـربيـع كما
يَبْدو الـرَّبيعُ غـريبـاً فى الخريفِ بنـا
ذَرَفْتُ كُـلَّ دمـوعـى فى الـطريق إلىَ
لا شْىءَ سَمَّـاهُ لى وهْـمُ الحيـاهَ مُـنى
حَتّى رأيتُ عيُـونَ الشِّعْـرِ تـدمعُ.ن
مِنْ عَهْـدِ مَنْ نَدَبَوا الأطـلالَ وَالـدُّمَنَا
إِن خانَنى الـدَّمْـعُ لِمْ أذْرِفْ سـوى نَغَمِى
وإنْ شـدَوُتُ بشِـعْـرى لمْ أجِـدْأُذُنـا
وإنْ طوىَ الليلُ مِنْ حَـوْلى الشروقِ أرىَ
فيـهِ الصَّبَاحَ ضَبَـابـاً والنَّـدىَ أسِنَـا
عَيْبُ المـواهِب أنْ تشقى بحـاسِـدِهـا
ولا تـواجـه إلاَّ الجهـلَ مضْـطِغَنـا
كالشَّمْسِ تَغْشَى بهـا عَـيْنُ البصـير إذا
بَـدَتْ وإنْ شَعُـرَ الأعْمىَ بهـا حَـزِنـا
كـأنَّـنى فى اغْتـرابى عِشْـتُ مُعْتقـلاً
وأنَّـى بـالـنوىَ مـازِلْـتُ مُـرْتَهَنَـا
أطـيرُ فى الشِّعْـرِ خفـاقـاً بـلاَ حُلُم
ولا جنـاح بجِفـنٍ مـارآىَ الـوَسـنـا
إذا عـلا فى سـماءِ الـشِّعْـرِ طـائـرُهُ
فـلا تـسـلْ لِمَ فى آفـاقِـه اخْـتَـضِـنـا
فـما رأيـتُ طـليـقـاً فى الـسـماءِ كـما
رأيتُ للشِّعْـرِ فيـهـا طـائـراً سُجِنـا
لامسـتـعـانَ عـلى خَـطْبٍ إذا دهمـا
ولا أمـينَ عـلى سـرّ إذا أؤْتُمِـنـا
أخـافُ لـوْ سَـرَّنى فى غَـفْـلَةِ زمـنى
إذا سُـرِرْتُ بِـهِ أنْ أغْـضِبَ الـزَّمـنـا
فـأظْـهِـرُ الحُـزْنَ حتَّى لا يـعـاوِدَنى
بِمَـا يُجـدِّدُ بَعْـدَ الفَـرْحَـةِ الحَـزَنـا
أنـا الـذى فى بـلادى عِشْتُ مغْتـرِبـاً
وآخْتَـرتُ بُعْـدَ بـلادى الشِّعْـرَ لى وَطَنـا
لـو كـانَ للشِّعْـرِ فيهـا دَوْحـة بقيتْ
مـا كُنْتُ فـارَقْـتُ مِنْ أفْنـانِها فَنَنَـا
أبْحَـرْتُ فى الحُـزْنِ حَتَّى بتُّ مُنْقـطِعـاً
فى مَـهْـجـرٍ لا أرىَ حُـراً بِـهِ أمِـنـا
لـو تـاقَ لـلعَـوْدِ حـالُ اليْم بيْنَهُما
أوْ طـابتِ الـرِّيـحُ فيـه لمْ يجِـدْ سُفُنـا
قـد يُبتـلى المـرءُ يـالـدنيـا وزينتهـا
حتى يـرى نعَـمَ الـدنيـا لـهُ محنـا
سبحـانَ مَـنْ خلقَ الـدنيـا معـادَلـةً
والنَّـاسَ أنْـظمـةً وآلكـوْن متـزنـا
لـوْ كـان قسَّمَ فى الـدنْيـا العقُـول كما
يُقَسِّم الـرزق بـزَّ الجـاهِـلُ الفَـطِنـا
فقـد يكـونُ النُّهىَ بـالفقْـرِ مَـرْتبـطاً
كـما يكـونُ الغنىَ بـالجَهْـلِ مُقْتـرِنـا
حَسْبُ القلُوبِ عمى والعـينُ تنـظرُ أنْ
تسْتَحْسِنَ القُبْـحَ أو تستقبح الحسنا ◆

المسرحية التعليمية والتغيير

د. حسن عباس

المسرحية التعليمية تحاول تلقين المشاهد أفكارا ومبادىء وحقائق معينة من خلال العرض المسرحى ، وهى فى كل ذلك تعلمه كيف يعمل على تغيير العالم فى صورته التى رآه عليها بريخت . ولكننا عندما نصف مسرحية ما بقولنا إنها مسرحية تعليمية ، نكاد نصدر عليها حكما بالموت . فالمسرحية ـ بما هى تعليميه ـ لابد لها أن تؤدى رسالة ، أو تبث دعاية ما ، وهى فى كلتا الحالتين تتسم بالعبوس والتجهم ، وأسوأ من ذلك أنها تدعى لكاتبها تفوقا وامتيازا عقليين يبيحان له الوقوف أمام حشد من الناس معلما وناصحا ومرشدا ، فذلك ينأى بالمسرح عن الاعتقاد السائد الذى يرى فيه مكان ترفيه وتسلية .

بريخت والمسرحية التعليمية

قد يقال أن بريخت لجأ إلى المسرحية التعليمية ليبث من خلالها ايديولوجية جديدة اعتنقها والتزم مبادئها وهى الماركسية ، وهذه الايديولوجية تبدو جلية واضحة فى معظم المسرحيات التعليمية التى كتبها ، قد يقال ذلك ، ولكن كتابات بريخت للمسرح التعليمى وعنه ترينا أن ليس هناك ـ من كتاب المسرح ـ من كتب بمثل حماسة وقوة الدافع الاخلاقى اللتين تقفان وراء الرغبة فى توجيه الفن المسرحى نحو غايات تعليمية ، لقد كان بريخت يريد لهذه المؤسسة التأثير الواسع ـ المسرح ـ أن تكون فى خدمة الثقافة الجماهيرية كما أراد لها ان تكون وسيلة امتاع وثقافة فى آن معا .

ويتساءل بريخت لقد اصبحت خشبة المسرح تثقف ، فالنفط والتضخم والحرب والصراع الاجتماعى ، والعائلة . . . كل ذلك أصبح مادة للعرض المسرحى . . لقد اصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة ، فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح ، وبهذه الصورة ظهر الاتجاه الوعظى ، فإلى أين ذهبت التسلية ؟

إن وضع التعليم فى مواجهة التسلية أمر يسىء إليهما معا ، ذلك أن كلا منهما ـ فى العمل الفنى الصادق ـ يكمل الآخر . ويختلف مفهوم التعليم باختلاف الفئات الاجتماعية .

بين العلم والفن

ويرى بريخت أن هناك من التعليم ما يجلب سعادة النضال ، ولو لم يوجد مثل هذا التعليم لفقد المسرح . ويتساءل « . . . ما هو العنصر المشترك بين العلم والفن ؟ إننا نعرف جيدا أن العلم يمكن أن يكون مسليا ، ومع ذلك ، فليس كل ما يسلى يمكن أن يقدم على خشبة المسرح » .

ليس الفن ـ فى العصر الحديث ـ بمعزل عن العلم مهما بدا البون شاسعا بين هذين الفرعين من الفروع النشاط الانسانى . وعلى الرغم من ان كلا منهما يمارس تأثيرا خاصا ، وبأسلوب خاص فإن الكاتب المسرحى ـ وهو فنان ـ لا يستطيع العمل بعيدا عن منجزات العلم كالانارة المتطوره وآلية المسرح ، فضلا عن حاجته إلى العلوم المساعدة فى ايضاح حالة ما ، كعلم النفس إذا كانت الشخصية تتحدث عن الغرائز ، أو الدوافع ، أو كعلم الاقتصاد إن كان الموقف يتطلب تشريحا لطبقات اجتماعية . ويقول بريخت . فلكى يبدع المرء عملا فيه الكثير من الالتباس ، والكثير من التعقيد ، كما هو شأن المسرحية التى تحاول عرض حياة الناس الإجتماعية ، فإن المعرفة التى (تمده بها) ، تجربته المعاشية ليست كافية على الاطلاق . فبدون معونة الاقتصاد والسياسة ، لا يمكننا أن نفهم أنماط السلوك عند معاصرينا .

التعليمية والتجريب

والمسرح التعليمى تجريبى ايضا . لقد مر المسرح الأوروبى الجاد بمرحلة من التجريب اسهمت فيها أجيال عديدة . ولم تصل إلى غايتها بعد . كانت تلك التجارب فى خطين متوازيين يتداخلان أحيانا ، فكان أحدهما يعزز جانب التسلية ، وكان الأخر يعزز جانب التعليم . ولما

كانت التسلية تستهلك بسرعة ، فقد دأبت تلك التجارب في سعيها للعثور على مؤثرات جديدة . ويضرب بريخت أمثلة على تلك التجارب التي قام بها كل من انطوان ، وبرام ، وستانسلافسكي ، وفوردون كريج ، وريناهرت . وبسكاتور ويعتقد أنهم بتجاربهم قد اغنوا وسائل المسرح التعبيرية بما أدى إلى زيادة قدرته على التسلية .

أما الجانب التعليمي فقد كان لجهود بسكاتور أثر كبير في تعزيز جانب التعليم في المسرح . ويقول بريخت ـ كما ورد في نظرية المسرح الملحمي ـ إنه قد اسهم بنفسه في كل تجارب بسكاتور التي لا يستثني منها تجربة واحدة لم تهدف إلى تأكيد القيمة التعليمية .

ويقوّم بريخت تجربته الذاتية ، فيقول إن العناصر التعليمية في مسرحية « اوبرا القروش الثلاثة » لم تكن نابعة من مجمل العمل ، فقد كانت تناقض سير الحدث وتقطعه مما يحول دون الاندماج فيه ، وكان يأمل أن تكون الأجزاء المقحمة بالوعظ الاخلاقي ، والأغاني التعليمية مسلية قدر الامكان . إن المتعة الناجمة عن التعليم تتوقف على طبيعة الطبقة الاجتماعية ، كما أن الذوق الفني يتوقف على الموقف السياسي الذي يعود إليه الفضل في أن يقبل المتفرج ما يرى ، أو ينفر منه .

دور التقنية الحديثة :

وللتمثيل دور مهم في المسرح التعليمي . إن التمثيل الإنفعالي الذي يؤثر على اعصاب المشاهد يهدد قيمة التعليم في العرض ، لذلك يحبذ بريخت اللجوء إلى ممثلين من الدرجة الثانية لأنه « كلما مُسّت أعصاب الجمهور كان أقل استعداد لتقبل التعليمية ، وهذا يعني أنه كلما دفع الجمهور إلى الإنفعال كان أقل قدرة على ملاحظة الارتباطات المتبادلة بين الأشياء ، وأقل قدرة على التعليم » .

لقد أدى التطور المتواصل في الجانب التقني إلى امتزاج وظيفتي التسلية والتعليم ، ولو أن كل الجهود أصرت على أن تقدم فكرة اجتماعية لا ستطاعت في نهاية المطاف أن تصل بالمسرح إلى حالة يستطيع معها ـ بمساعدة الوسائل الفنية ـ أن يقدم صورة عن العالم .

واستطاع بريخت بمسرحه التعليمي أن يجذب الناس عن طريق الموسيقا التي تؤلف لمسرحية بعينها ، وبالديكور الخاص وبالرسوم ، ثم بكل وسائل المسرح الملحمي وادواته .

دواعي الظهور :

يجدر بنا أن نسأل الآن : ما الذي دعا إلى ظهور المسرحية التعليمية في أدب بريخت المسرحي ؟ ثم ما الذي دعا إلى ظهورها في الأدب المسرحي العربي ؟

كانت المانيا في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات قد تعرضت لأسوأ ازمة إقتصادية مرت بها ، وهي الأزمة التي ابتدأت في نيويورك وعم أثرها المدمر أقطار أوربا الغربية كافة ، لقد دفعت تلك الأزمة مصير المانيا موضع تساؤل : إلى اين ؟ بل وضعتها عند مفترق طرق جعلت القويتين الرئيسيتين :

اليمين واليسار تتسابقان إلى الانفراد بالسلطة كل على حساب الأخرى . أما اليمين النازي فقد ألقت الرأسمالية الألمانية والعالمية بثقلها وراءه وعملت على ايصاله للسلطة ، وأما اليسار فقد تآزر فيه الشيوعيون والاشتراكيون في عمل مشترك . في ظل هذا السياق الرهيب الذي لم يكن يخلو من العنف والقتل ، دارت رحى المعركة ، واستخدمت فيها كل الاسلحة وكان المسرح بين تلك الاسلحة بوصفه أداة تثقيف جماهيري وتوعية وتحريض ـ وقد انعكست الضراوة التي اتسمت بها معركة الوصول إلى السلطة على كتاب المسرح أنفسهم ، فقد اندفع كتابها في اتجاهات مختلفة كل بحسب الضغوط التي مارسها أحد طرفي الصراع عليه اتجه برون ويوسف إلى اليمين واتجه بيشر وفولف إلى صفوف الشيوعيين ، وفر كثيرون خارج المانيا بعد وصول النازين إلى السلطة .

ولم يكن أمام بريخت ازاء تلك التطورات جميعا إلا أن يهجر ما اصطلح على تسميته « الجهاز البرجوازي » ويتجه إلى صيغة المسرح التعليمي وعيا منه بالدور الاجتماعي للمسرح وتقديرا لامكانياته الدعائية .

اما في الوطن العربي فقد شقت المسرحية التعليمية طريقها أيضا بوصفها أداة تثقيف وتوعية ، إن الأسباب التي أدت إلى ظهورها هنا مماثلة في دوافعها العامة للاسباب التي أدت إلى ازدهارها هناك وإن اختلفت التفاصيل .

مادة للتعليم :

فقد عصفت بالوطن العربي احداث جسام في العقود التي توسطت هذا القرن ، اشتدت معها المقاومة العربية للاحتلال الاجنبي ولكل أشكال الهيمنة التي يبسطها ، وأخذت الاهداف تتضح شيئا فشيئا حتى تبلورت في الدعوة إلى التمرد والوحدة واقامة مجتمع تسوده العدالة الاجتماعية .

كل تلك كانت مواد خصبة امام كتاب المسرح ، يخرجون منها بالدروس التي ينبغي للمواطن العربي أن يعيها أملا في تذليل تلك الصعاب وبلوغ الاهداف الكبار .

على أن الشكوى من التظلم الاجتماعي وما يستتبعه من صراع طبقي احتلت مكانا بارزا في المسرح العربي المعاصر تعليميا كان أم غير ذلك .

رقصة المطر

رمسيس لبيب

عقارب ساعة المحطة مشلولة ، العقارب السوداء لا تستطيع تجاوز العاشرة والنصف ، عليه أن ينتظر ساعة إلا عشر دقائق ، قطار أبى قير سيتلكأ بين المحطات الصغيرة المهجورة المعتمة حتى يصل إلى محطة الرمل الميرى ، سيكون عليه أن يخترق الأزقة الموحلة إلى أن يصل إلى البيت العجوز المتهالك .

عيناه تتسكعان فى الميدان ، المصابيح عيون ذابلة مقرحة الجفون ، أشجار الحديقة تقف متباعدة بسيقانها وأغصانها العارية ، النُصب الذى يعلوه النسر يقف بين الأشجار الجرداء وحيداً مسربلاً بالظلام ، النسر قاتم ، بلا ملامح تندس رأسه فى سماء داكنة حبلى بالضباب ، الترام يزحف فى بُطء ، فى ملل وتراوده رغبة فى التوقف ، بائع الكتب والمجلات السمين يضم إلى بطنه المنتفخ بقايا جريدة المساء ، ويغفو إلى جانب فرش الكتب الملاصق لسور فناء المحطة .

ــ مصر . . مصر واحد .

ويتقطع صوت المنادى المبحوح ويتثاءب ، وتهب دفعة من الهواء تحرك دوامة صغيرة من التراب عند قدمى المنادى المصصوص ثم يستكين التراب إلى جوار الطوار ، على محطة الترام أسفل المقهى يقف رجل قصير ، بدين أصلع وإلى جانبه إمرأة ممتلئة متهدلة البطن ترتدى ثوباً فضفاضا فاقعا وعُقداً ذهبياً كبيراً يفترش نحرها العريض وإلى جوارها صبية ريفية صغيرة تحمل على رأسها قفصاً كبيرا .

الرجل يربت على كرشه ويوجه حديثا إلى المرأة ، فمها الصغير يظل مفتوحا وعيناها الكبيرتان الناعستان تتطلعان إلى الأمام ، والصبية الريفية تحاول أن تنظر إلى المرأة وهى تقبض على القفص بذراعيها النحيلتين .

ــ إيه كسبت هذا الدور أيضا .

ــ حظى سىء هذه الليلة .

ــ أصلك نحــس .

وينطرح اللاعب المنتصر على ظهر الكرسى بانتشاء ، وتنحسر تجاعيد وجهه الأسمر الداكن عن ابتسامة شماتة فتبدو أسنانه كبيرة بارزة صفراء ، ويخفض الشاب المنهزم عينيه ويجمع حبات النرد البيضاء .

تصفيق رنان متعجل ، النادل المحدب الظهر يخف إلى الرجل المصفق عند سور المقهى وينحنى عليه ، الرجل يحادثه بجانب وجهه وهو يضع ساقاً على أخرى ، أنف الرجل الأفطس ينزلق إلى فمه ، أرنبة الأنف تكاد تلتصق بشفتيه ، أنف الرجل كأنف السبع أفندى رئيس التحقيقات ، أنف السبع أفندى دامية فى وجه كروى محتقن ، وعيناه كبيرتان دسمتان لزجتان ، كثيرا ما خطر له أن يصفعه على صلعته اللامعة .

ـ أنت لن تجيد العمل أبداً .

ـ أنا لن أجيد العمل على طريقتكم .

ويزداد احتقان الوجه الممتلىء ، وترتعش شفتاه الغليظتان وأرنبة أنفه .

ـ ماذا تقصد بطريقتنا ؟

ويحدق إلى الكرة القانية ثم يستدير لينصرف فى صمت .

فى البداية كانت الابتسامة اللزجة تسيل من الشفتين الكبيرتين الداميتين .

ـ العمل لا يستحق كل هذا المجهود .

ويفح صوته الخشن .

ـ لا داع لكشف أخطائنا أمام المؤسسة .

العينان الدسمتان واجهتا ثورته المتكررة فى برودة ، المدير العام استمع فى هدوء لشكواه حول المخالفات التى لا تحقق أو تحقق على عجل لتحفظ أو تختفى ، الرجل الضئيل الباهت الممروض لم يدهش ، لم يستنكر ، حدّق فيه بعينىْ فأر وتفوه بكلمات أنيقة باردة عن طاعة الرؤساء ومصلحة الشركة ، خطر له لحظتها أنه يستطيع أن يمسك الرجل بسبابته وإبهامه ويلقى به من النافذة ، بدا له الرجل أصغر من أن يجلس إلى المكتب الكبير فى الحجرة الواسعة الفاخرة ، تمالك نفسه وهو ينظر فى عينى الفأر وانسحب دون استئذان .

ـ لا يمكن لهذا الحال أن يستمر .. لابد أن نبحث عن حل .

طيب انت يا صديقى ، المعلومات القانونية الطازجة التى حشوت بها رأسك تتململ وتريد أن تنفلت العينان الواسعتان الدسمتان لم تطبقا عليك بما فيه الكفاية ، البسمة السائلة



اللزجة لم تلتصق كثيراً بمشاعرك لتنز عليها من لزوجتها ببطء فتجعلها تختلط وتتشابك ، هم يجيدون الصبر على الماء الساخن حتى يصبح فاتراً ، ستجد نفسك فى النهاية أمام نفس الجدار المصمت الذى لا يستمع لصياح أو شكوى ، جرِّب يا صديقى ، عليك أن تقطع نفس الطريق الذى قطعته أنا ، أريد أن أرى نظراتك الواثقة الثابتة بعد عام أو عامين .

النرد يصفع وجه الطاولة فى عنف ، الرجل المنتصر يُضيّق عينيه ويحدّق إلى الطاولة فى تحفز وشراسة ، وجه الشاب الوسيم فيه استغراق وتصميم ، من سينتصر هذا الدور ؟ .. لم يلعب الطاولة أبدا ، لم يتقن أية لعبة .

القراءة كانت هوايته الوحيدة ، تخلى عنها هى الأخرى ، الكتب التى اشتراها فى نوبة حنين متحمس منذ شهور تركها للتراب على مكتبه القديم ، كلما حاول أن يمزج نفسه بالسطور بدت الكلمات مستقلة عنه ، متباعدة ، بلا حياة أو نبض ، ما عادت الكلمات تعطيه شيئا من الدفء ، ما عادت تفتح أمامه أبواب العالم الرحبة ، عليه أن يجيد لعبة أخرى ، لعبة تمضغ الساعات الطويلة التى يعانيها طول النهار .

ـ مصر .. مصر واحد .

المنادى المصموص يستند إلى عربة رمادية ، الصبية الريفية مازالت تحمل القفص الكبير ، والمرأة ذات الكرش تقف إلى جوارها مفتوحة الفم ، العقربان الأسودان يشيران إلى الحادية عشر إلا الربع مازال ينتظره الكثير ، ماذا ينتظره فى الغرفة الباردة الرطبة ؟ لو يذهب إلى مكان آخر ، لو يمضى الليلة فى أى مكان ، لو يهجر تلك الغرفة إلى أخرى تعرف الشمس والهواء النقى الطريق إليها .

الترام يصلصل ، يتحرك ، إختفى الرجل البدين والمرأة المكتنزة والصبية الريفية ، فتاة تقف على المحطة ، قصيرة نحيلة ، ملامحها رقيقة ، متناسقة حلوة ، ثوبها الأزرق بسيط وأنيق ، تتلفت حولها ، يبدو أنها فى انتظار أحد ، يبدو من قلقها ولهفتها أنها فى انتظار فتاها .

موجة هواء تهب على المحطة ، تطوح بالغبار والأوراق الصغيرة ، تطير ثوب الفتاة ، الفتاة تلملم ذيل ثوبها فى سرعة وارتباك وتتلفت حولها .

ـ معلهش أهى مرة .

الشاب الذى كان منهزماً يبتسم ، وفم الأسنان الصفراء البارزة ينفرج عن ابتسامة مغيظة ، اللعب يُستأنف محموماً ، قطع النرد تضرب الطاولة فى حده ، الرجل ذو الأنف الأفطس ينفث دخانا كثيفا من أنفه ، مازال يضع ساقاً على أخرى ، الفتاة تبتسم بسمتها الحلوة تستقبل شابا ناحلا وسيما ، ترمقه فى

عتاب باسم ، الشاب يبتسم فى خجل ، يأخذ كفها بين راحتيه

الفتاة تضحك ، ضحكتها صافية عذبة ، ما هذه الالتماعات الخاطفة ؟ يبدو أن الكهرباء تتولد من احتكاك سنجة الترام بأسلاك الميدان ، الإلتماع يشتد ، إنه البرق ، سيوف البرق تضوى ، تضرب السماء السوداء ضربات سريعة متلاحقة فتنبثق انهار النور متعرجة متشابكة ، منذ سنين لم ير البرق ، فى الليالى الباردة كان يسمع صوت الرعد ، كان يود لو يخرج من البيت ليشاهد البرق لكن دفء الفراش يخدر أطرافه .

الرعد يدفدف من بعيد ، يقترب ، ينفجر فى ضجة عظيمة تفرقع فى الميدان ، سيوف البرق تتلاحق على وجه السماء ، تطعن الظلمة وتضيىء أرض الميدان ، عربة تخترق الميدان فى سرعة وتختفى .

ـ شمس الأصيل ذهبت خوض اش ش ش . . عالم سوفيتى يصرح بأن الانسان سيقوم برحلات بين الكواكب فى السنين القليلة القادمة . . رئيس ش ش ش ياليل . . . صوت المذياع يرتفع ، الناس يهرولون ، يسرعون فى سيرهم .

ـ مصر . . مصر واحد .

المنادى يبتعد عن العربة ، يشير بيده لشاب يمسك حقيبة ويندفع إلى داخل المحطة .

ـ مصر . . مصر واحد .

بائع الجرائد يتلفت حوله ، ينتفض من مكانه ، يتطلع إلى السماء ، يسرع بكرشه الكبير إلى قطعة مشمع ويبسطها على الكتب والمجلات ، قطرات كبيرة من المطر ، الفتى والفتاة يرنوان إلى السماء باسمين ، الفتى يهمس بشىء والفتاة تضحك ، تشير إلى حديقة الميدان ، يمسك بيدها ينطلقان بخطو رشيق صوب الحديقة ، قطرات المطر تتتابع ، تنتظم ، الفتى يضم كتف الفتاة بذراعه ، يميل عليها يتلاصقان ، لو كانت له حبيبة حلوة ورقيقة كهذه الفتاة ، ثلاثة أعوام ، أربعة مرت منذ أن هجرته أمل وتزوجت من الكهل الأنيق اللامع ، لم يكن بينهما غير النظرات والبسمات ، لم يلتقيا فى الخارج أبداً ، كان حوارهما أخرس عبر الطريق من النافذتين المتقابلتين ، ضحكتها الرنانة كانت تناديه فيسرع إلى النافذة ، يترقب وجهها الأسمر الباسم ، منذ مدة طويلة لم تأت أمل إلى بيت أهلها .

رواد المقهى يبتعدون عن المطر ، الرجل ذو الأنف الأفطس يلوذ بركن المقهى القصى ، اللعب مازال محموما ، الفم ذو الأسنان الصفراء يهمهم همهمات مختنقة ، وجه الشاب الوسيم يشف بابتسامة ، المطر ينهمر بشدة .



ـ يا مطرة رخى . . رخى . .

كان يلعب مع أولاد الحارة تحت المطر ، لم يكن يأبه هو والأولاد بالمطر المنهمر ، لم يكن يخشى بلل ملابسه ، كان يدرك أن أمه ستنهره وقد تضربه لتعريض نفسه للبلل لكنه كان يتقافز تحت المطر فى سعادة ، يوما فعلها ، حقق رغبته وخلع ملابسه كلها واستحم عاريا بماء المطر فوق سقف بيتهم .

الناس يعدون فى الميدان ، العربات تسرع ، تستحم بالمطر وتتعقبها أشعتها الحمراء ، المطر يود أن يفسل الميدان والمحطة والأشجار والنُصب ، ملامح النسر تغتسل ، تتحدد ، يبدو شامخاً باسطاً جناحيه وسط الميدان ، المطر يقرع الأرض فى إصرار وضجة ، القطرات ترقص على الأسفلت اللامع رقصات مجنونة ، أين ذهب العاشقان ، لاشك أنهما متلاصقان فى دفء تحت شجرة من أشجار الميدان .

المطر يندفع إليه ، يسيل على وجهه ، عندما تكون له حبيبة لن يفرا من المطر ، سيضم كتفها بذراعه ، سيحنو عليها ، ستهمس له بكلمات الحب .

البرق يضىء ، الرعد يهدر مدوياً الكون بأجمعه يتزلزل ، جسده يختلج ، شىء حلو نزق يرقص فى أعماقه ، قزم يجرى فى الميدان ويخفى رأسه فى طوق جلبابه ، الميدان يخلو إلا من المطر المنهمر .

ـ يا مطرة رخى . . رخى .

واندفع هابطا درجات السلم أسرع إلى الميدان ، فتح أحضانه للسماء التى يضيئها البرق ويقصف فيها الرعد . ودار فى حركة راقصة على ساق واحدة فى الميدان الخالى ◆

جورج سيمنون
وسنوات الابداع العزيز ..

م . ق

ماذا يمكن لكاتب اعتاد ان يثير قريحة قراءة دائما تصيبه شيخوخة الإبداع ؟

هذا السؤال نطرحه فيما يتعلق بالكاتب المعروف جورج سيمنون صاحب الروايات البوليسية الشهيرة التى ترجمت إلى عشرات اللغات وتحولت الى افلام عديدة ناطقة بدورها بلغات والسنة متباينة . . .

سيمنون فى كلمات موجزة عبارة عن خمسمائة رواية منشورة . وعمر يناهز السادسة والثمانين وعطاء لم يتوقف طيلة ستين عاما بأكملها . أو بالضبط منذ أن ابتدع شخصية المفتش السرى المعروف تحت اسم ميجرية فى عام ١٩٢٩ . . .

وسيمنون هو اكثر ادباء العالم نشاطاً ، واغزرهم إنتاجاً . فقد جاء عليه وقت كان يؤلف فيه رواية جديدة كل ثلاثة ايام . . وهى روايات كان القراء ينتظرونها بلهفة خاصة . وعلى شوق حار لا ينطفىء فيه اللهيب الا بعد الانتهاء من قراءتها . كى ينتظروا ظهور رواية جديدة . . .

نعود الى السؤال الذى سبق ان طرحناه هو ماذا يمكن لكاتب مثل سمنون ان يفعل بعد أن تصاب قريحته الإبداعية بالشيخوخة . . ؟

جاءت الاجابة بالغة البساطة عند سيمنون . فرغم أنه توقف عن صناعة الروايات البوليسية منذ قرابة خمس عشرة عاما . الا أنه وجد أن فى حياته الخاصة الكثير من الاسرار وبواطن الغموض بما لايقل عما رواه لقرائه طوال سنوات الخصوبة . .

وفى السنوات العشر الاخير راح جورج سيمنون يمطر قراءة بالالف الصفحات المكتوبة عن حياته . ففي عام ١٩٨١ صدر للكاتب كتاباً ضخم الحجم يحمل عنوان « ذكريات خاصة جداً » وهو نفس العام الذى ماتت في ابنته الجميلة مارى ــ جو من تأثير تناول العقاقير المخدرة . .

وقد اثار الكتاب عند صدوره الكثير فى نقاش حول حياة الكاتب الخاصة . ومدى انعكاس ذلك على ابداعه أياً كان نوع هذا الابداع . مما دفع العديد من الباحثين إلى الرجوع لهذا الكتاب الغريب . . والقوا ابحاثهم حول حياة سيمنون وابداعه . . ومنذ عام ١٩٨١ والمكتبة الفرنسية تجد مع كل عام جديد كتاباً مختلفاً عن جورج وشخصياته وحياته . .

ومع مطلع عام ١٩٨٩ اختار الكاتب أن يطلع على قرائه باسرار جديدة حول هذه الحياة فاصدر كتاباً أقرب إلى الألبوم المصور عن حياته مع زوجته الأولى الفنانة التشكيلية « تيجى » تحت عنوان « سنوات تيجى » . .

وتجيء أهمية هذا الكتاب أن « تيجى » قد شكلت بالنسبة لسيمنون الضمير والروح .



والعطاء والوجه الاخر لعملة الابداع ، كما سنرى ، فكانت زاده فى كل ماكتب إبان فترة ارتباطها الطويلة التى استمرت اكثر من عشرين عاماً . . لذا جاء الالبوم بمثابة قراءة جيدة مصورة فى أدب الكاتب وحياته الخاصة والعامة . .

من المعروف أن سيمنون قد ولد فى مدينة لبيج الفرنسية فى الثانى عشر من فبراير عام ١٩٠٣ . وقد قرر أن يمارس الكتابة لأول مرة وهو فى الحادية عشره من عمره . وأحسن فى هذه الفترة أنه يتمنى لو يصبح راهباً . لكن مغامراته العاطفية المتلاحقة جعلته يعدل عن امنيته . وفى الفترة بين عامى ١٩١٩ , ١٩٤٦ أعد مجموعة من التحقيقات الصحفية فى العديد من الصحف والمجلات الفرنسية السيارة مما اتاح له الالتقاء بزعماء عصره مثل آدولف هتلر وليون تروتسكى ونستون تشرشل . وقد جمع هذه التحقيقات فى كتب مثل « افريقيا تتحدث اليكم »

وفى العشرون من عمره نشر أولى رواياته « سر الغرفة الصفراء » تحت اسم كرستيان برول . ثم نشر رواياته التالية تحت اسم « جورج سيم » الى أن أختار العودة الى اسمه الحقيقى فى رواياته التى نشرها بعد عام ١٩٢٩ . عندما كتب روايته الاولى عن الشرطى ميجرية . ويقول الكاتب حول هذه التجربة « كنت فى الخامسة والعشرين عندما تخيلت هذا الشرطى . فى ذلك الوقت كنت اعيش فوق يخت أسسته فى فيكاسب على طراز سفن الصيد فى بحر المانش . كان اليخت بطول عشرة امتار ويحمل اسم اوستروجو . وقد عمدته فى كاتد رائية نوتردام . ثم رحلت الى ميناء هولندى صغير يدعى دلفزيل . ولاحظت أن هناك ممراً مائياً اعلاه جسر وبدأت فى الاهتمام بالسفينة . . وساعدتنى ظروفى أن احتفظ لنفسى بعادة الكتابه بفصلين ، أو ثلاثة فصول يوما . ولم يكن هذا سهلا لما يسببه العمال من ضجيج .

وقد وجدت طوافاً قديماً ، محطماً ومليئاً بالفئران ، وبداخله يرتفع المياه الى ٥٠ سم فوضعت به ثلاث خزائن . واحدة لآلتى الكاتبة . والأخرى لى . والثالثة لزجاجة نبيذى . وفوق هذا الطواف ولد أول ميجرية . فى رواية « بيترليتون » التى لا أعتبرها أحسن أعمالى . لكنها أثرت على حياتى كليها . أنا أذكر جيدا ذلك اليوم أبدعت هذه الشخصية . كان صباحا غريب . دخلت أحدى الحانات وشربت زجاجتين . وبعد ساعة شعرت بالسكر . فبدأت أرى الشكل العام لرجل يشبهنى ويعمل ضابط شرطة ناجحاً . فعدت إلى طوافى . وأضفت بعض الرتوش لهذا الخيال : غليون ، قبعة مستديرة . ومعطف لين ذوياقة من القطيفة . كان يخيم على الطواف برد الشديد . تصورته يجلس فى مكتبه الذى يقع امام محل الجواهر . وفى ظهيرة اليوم التالى كتبت الفصل الاول . وبعد خمسة أيام أنتهت الرواية . ثم كتبت روايتين أخريين وذهبت لمقابلة الناشر ، الذى قال بعد أن قرأها : أسمع يا سيم الصغير . ليست هذه قصصا بوليسية حقيقية . فمنذ الصفحة الثلاثين عرفنا المذنب . فضلا انه لاتوجد قصة حب . كما انها انتهت نهاية سيئة . . باختصار هذه الروايات ستؤدى بنا إلى كارثه .

قلت له : حسنا . أعد لى نسختى .

فرد :لا تكتب لى روايات أخرى .

وكتبت ، بادىء ذى بدء ، ثمان عشرة رواية . وأتى النجاح سريعا . حيث ترجمت أعمالى إلى اكثر من اثنى عشرة لغة . ولمست أول نجاح سينمائى مما سمح لى أن ارحل إلى أركان البسيطة الأربعة . فعبرت غابات الاستواء وإلا مازون والبحر الاحمر والهند والمحيط الهادىء . وارتديت ملابس هذه البلاد التقليدية . وعملت فى كل مكان . حيث كنت أحمل آلتى الكاتبة معى . . ففى الغابات الاستوائية كنت أجد نفسى غارقا حتى رأسى فى غلالة رقيقة لأقى نفسى من الناموس . . وكنت اعود الى باريس بانتظام لاقضى أمسياتى الناعمة فى غابة فوكية وأظل لساعات طويلة مع زوجتى . وأحيانا . وعندما تدق الساعة الحادية عشر مساء ، أصحبها فى تاكسى ونذهب الى مطار بورجية ونقل أول طائرة الى أى مكان لا نعرفه . .

هذه الزوجة التى يذكرها سيمنون هى « تيجى » وهى ايضا مولودة فى نفس المدينة لبيج . وقد التقاها الكاتب لأول مرة فى أحد المعارض الفنية حيث كان يعد تحقيقاً لمجلة لبيج . وقد تزوج سيمنون بالفتاة بعد لقائهما الأول بعامين . كان فى الثانية والعشرين من عمره وعاش معها حتى عام ١٩٤٥ .

فهى الفترة التى شهدت بداية مولد ابداع الكاتب . وقد صحبت المرأة زوجها إلى كل بقاع الدنيا مثلما أشار . فراحت تصوره فى لوحات عديدة . كما راحت ترسم له لوحات رواياته واغلفتها . مثل رواية « عابر القطب » التى نشرها عام ١٩٣٢ . وروايات أخرى كثيرة . وقد حدثت ظاهرة فنية وادبية غريبة فى هذا الثنائى . . فبينما عجزت المرأة عن رسم اى



لوحة بعيدا عما يرسمه زوجها . فان سيمنون كان يمكنه الكتابة بكثرة حتى وان لم تتمكن تيجى من ان ترسم له الجديد من اللوحات .

وقد انجبت تيجى ــ واسمها الحقيقى ريجين ورنشون ــ ابنا لزوجها اسماه مارك سيمنون ولد عام ١٩٣٩ . وهو الان أحد كبار السينمائيين فى فرنسا . وقد اختار ابواه ان يرحلا الى الولايات المتحدة قبل انفصالهما النهائى .

وقد أكد الباحث روجيه ستيفان ان سيمنون قد أكد له أنه لايجب ان يطلق عليه الاخرون لقب « رجل ادب » فهو يخاف من مثل هذه التسميات . لان مايقدمه يختلف تماما عن الادب الذى اعتاد الناس قراءته . .

وفى العدد الصادر فى ٩ فبراير ١٩٨٥ من مجلة حدث الخميس أفرددت المجلة صفحات عديدة لعرض هذا الكتاب . ثم نشرت سبع صور من سنوات تيجى وتحت كل منها تعليق طويل عن حياة الكاتب وزجته فى تلك السنوات . فهناك صورة تكشف عن ابحار الزوجين فى اليخت الصغير ومعهما الكلب أولاف . فى عام ١٩٢٩ . حين قرر سيمنون ان يطوف اوربا من خلال قنواتها المائية متجها إلى هولندا . وكان اكثر مايحرص عليه هو أن يحمل آلته الكاتبة .

وأغلب هذه الصور التى ضمها الألبوم ترجع إلى سنوات

الابحار فوق اليخت . . مثل الصورة التى ضمت الزوجيين ومعهما احدى صديقات تيجى حيث يتناولون الغذاء فوق العشب إلى جوار اليخت . وفى تعليق على هذه الصورة يقول معد الكتاب فيليب شاستنيه ان سيمنون لم يتورع ان يتحدث يوما للمخرج فيللنى أمام زوجته أنه قد عرف عشر آلاف إمرأة . ولكنه لم يعرف حبا أشبه بحب تيجى .

ويقول سيمنون عن هذه المرحلة من حياته : « لم أكن أبحث عن الغربة . ولا عن المغامرة . ففى الواقع كنت اعتقد أننى افتش عن انسان مجرد انسان . الانسان نفسه . فنادرا ماعشت عاما بأكمله فى مكان واحد . لكنى أقمت بهذه الاماكن كأنى سأعيش أبدا . ومن هذا كنت أقضى أوقاتى بين مزارع أو قصور . وأنا لم اسافر بنفس معنى السفر . ولكننى كنت انتقل من مكان لاخر . كنت مشدودها ، ودوما ، بجنون الرحيل . ففى عام ١٩٢٨ اشتريت يختى وقمت بدورة حول فرنسا . وكان هذا ممتعا . لانى اعرف دائما ان الوجد الحقيقى للمدينة أو القرية ليس هو طريق الاسفلت . ولكن طريق المياة .

ويرى سيمنون انه طوال سنوات حياته حاول أن يكتشف حقيقة الانسان من خلال الاخرين . لكننى لم أصل إليه كاملا . . واليوم فاننى أبحث عن الانسان من خلالى .

وفى الكتب التى نشرت عن سيمنون ، سواء من تأليفه أو من إعداد آخرين . فان لسنوات تيجى مذاقاً خاصاً . وهو مشدوه دائما بالحديث عنها . فهى سنوات الخصوبة فى كل شىء : « كنت اكتب ثمانين صفحة يومياً . أبدأ من الساعة السادسة صباحاً ، ولا اتوقف الا فى السادسة مساءً واقضى وقت الغذاء تحت الشمس لمدة نصف ساعة . لقد دفعت ثمن هذا غاليا . كنت اكتب رواية من عشرة آلاف سطر فى ثلاثة أيام . وكنت اؤلف خمس روايات فى الشهر . لدرجة أن أحد رؤساء التحرير اقترح على ان اكتب رواية فى ثلاثة ايام . فاغلقت على نفسى صومعتى التى تطل على مقهى المولان روج . وانجزت الرواية دون أى صعوبة .

الجدير بالذكر أن سيمنون قد تزوج فيما بعد من رفيقه حياته تريزا التى انجبت له ابنته الحسناء مارى ـ جو ورغم أهمية هذه الفترة . . إلا أن الكاتب لم يفها حقها حتى الآن .

رغم أن ابنته وزوجته قد رحلتا عن الحياة قبل السنوات .

عن مجلة « حدث الخميس »



يا له من سلم مجنون . ذلك الذى تنشره الصفحات الادبية فى الصحف والمجلات التى تصدر فى عواصم الغرب . . وخاصة فى فرنسا . .

هذا السلم عبارة عن خمسة عشر عنوانا لكتب تتصدر أرقام المبيعات فى الأسبوع الفائت مثلا . . أنه نوع من سباق الاغنيات وشرائط الكاسيت فى عالم الاغنيات . ونحن نقول إن هذا السلم مجنون لانه يعبر عن جنون القارىء من ناحية . وعن تقلب مزاجة من جهة أخرى . . أيضا عن عطاء أدبى متدفق مما يجعل الأسماء تتغير بسرعة لايكاد يصد لها شخص .

منذ أسابيع قليلة ، كانت الروايات الفائزة بالجوائز الأدبية التى اعلنت فى شهر نوفمبر الماضى ، هى التى تتصدر وحدها ودون غيرها ، ارقام المبيعات . . ثم أخذت تنزل السلم حتى اختفت تماما . . وفى جدول ارقام المبيعات الكتب المنشور فى مجلة لوبوان الفرنسية فى ١٠ ابريل ١٩٨٩ نجد أنه فيما يخص الابداع الروائى . فان كاتباً واحداً من الذين نالوا الجوائز الأدبية هو الذى لايزال فى القائمة . . واختفى الباقون جميعا . . الكاتب هو شاب لم يقترب بعد من الثلاثين يدعى الكسندر جاروان عن روايته « الجرار الوحشى » وقد جاء ترتيبه الثانى عشر . .

الطريف بالاطلاع على الكتب التى حازت على اعلى الارقام ، فسنجد أن المرأة المبدعة قد حظت بمكانة كبيرة فى قائمة مبيعات الروايات : حيث قفزت « سر عائلى » من الدور الرابع إلى الصدارة . وهذه الرواية من تأليف الكاتبة الشابة ايرين فران التى تعتبر ظاهرة ادبية فى حد ذاتها . فمع كل رواية جديدة تقدمها تتنافس زملاءها من الروائيين . فى درجات سلم المبيعات . . مثلما حدث فى رواياتها السابقة « رغبات » ١٩٨٦ ، « الطاغية » ١٩٨٤ « نظام حديث » ١٩٨٢ .

وتدور أحداث رواية « سر عائلى » فى عام ١٩٨٤ من خلال فيليب . مدرس اللغة الفرنسية فى جامعة كاتان بصقلية . الذى يعثر على علبة مليئة بالصور القديمة لامرأة عاشت فى الفترة بين عامى ١٨٨٠, ١٩٤٣ فيبدأ ينسج حولها رواية . . ولأن المرأة جميلة . . ولها وجه ساحر وغامض . فإن خيال الكاتب يروح به إلى اقصى حدوده . . . ثم يعود مرة أخرى إلى أرض الواقع . وهى إمرأة مليئة بالأسرار فى حياتها الخاصة . وإسمها مارت . وقد احبت رجلا لكنها تزوجت بأخيه . فتجد نفسها منقسمة فى عواطفها بين الاخوين . ويصيبها برود غريب يجعلها لاتراجع نفسها أبدا .

وايرين فران فى التاسعة والثلاثين من عمرها . وهى ابنة لعامل بناء . وامها كانت تعمل حائكة . وقد حرص الأبوان على أن تلتحق ابنتها بجامعة الراين . وبدت موهبتها الأدبية وهى فى سن العشرين .

الكاتبة الثانية التى جاء ذكرها فى قائمة اعلى مبيعات فى الادب الفرنسى المنشور خلال هذا الشهر ، هى كرستين ارنوتى

صاحبة رواية « رياح افريقية » وقد سبق للكاتبة ان تصدرت ارقام المبيعات اكثر من مرة خاصة روايتها « احب الحياة » فى عام ١٩٧٩ . وقد ولدت الكاتبة فى مدينة بوادبست عام ١٩٤٠ وفى عام ١٩٤٨ هاجرت من المجر الى فرنسا مع اسرتها التى عبرت حدود المجر سيرا على الاقدام . وقد كتبت عن هذه التجربة فى روايتها « عندى خمسة عشر عاما ولا أريد أن أموت » وقد برزت موهبتها الادبية مع روايات من طراز « الحديقة السوداء » « ورجل رائع » و « والحصان المغولى » وكل الحظوظ ازدادت حظا » .

والمتبع لما تنشره المجلات عن ارتفاع ارقام المبيعات سيلاحظ دوما أن كرستين ارنوق وريجين ديفورج قد احترفتا الصعود فوق السلم . فقد حققت ريجين المرتبة السابعة بروايتها « تحت سماء نوف جورد » . وهى رواية تاريخية حول امرأة تزوجت من ملك فرنسا هنرى الاول . . . واشتركت فى حكم البلاد فى القرن الحادى عشر . ومثل هذا النوع من النساء يحمل فى طياته الكثير من الأسرار: أسرار عاطفية . وأخرى تتعلق بالسياسة والحروب . وتجىء أهمية هذه المرأة أنها عاشت فى العصور الوسطى . وكانت تتمتع بجمال خاص . وجربت الحب . كما جربت الحرب وعرفت قسوة المعارك .

الجدير بالذكر أن ريجين ديفروج قد كتبت رواية تاريخية ضخمة من ثلاثة أجزاء تحت عنوان « الدراجة الزرقاء » . وفى عام الماضى تصدرت هذه الرواية المبيعات من ناحية . . كما انتقلت الى ساحة القضاء حيث اتهمت الكاتبة إنها « لطشت » فكرة رواية « ذهب مع الريح » لتعيد صياغتها فى طبعة فرنسية .

أما الكاتبة الرابعة التى جاءت ذكرها فى سلم ارقام المبيعات العالمية هذا الشهر فهى اليزون لورى الكاتبة الامريكية المعروفة عن روايتها « حقيقة لورين جونز » حيث جاء ترتيبها الثامن فى قائمة المبيعات . وقد سبق للكاتب ان نالت جائزة بوليتزر الادبية عام ١٩٨٥ عن روايتها « علاقات خطرة » ومن أهم رواياتها الاخرى « والحب و الصداقة » والمنشورة عام ١٩٦٢ .

وتعبر روايتها « علاقات خطرة » عن الازدواج الحسى الذى تشعره الكاتبة بين انتمائها لبلادها بريطانيا . وللبلاد التى تعيش فيها الان ، الولايات المتحدة الامريكية ، فالايقاع البريطانى محافظ . وهادىء وله تقاليده العريقة . أما الأمريكى فهو لاهث ومجنون وغير متسق .

وقد بلغت الكاتبة من الشجاعة انها لم تخف كراهيتها للبلاد التى تعيش فيها الان ، ولكنها لم تبرز لماذا لا تعود إلى بريطانية للاقامة فيها . . .

الطريف أن هذه الرواية قد ترجمت الى الفرنسية فى عام ١٩٨٧ . وهى موجودة فى سلم المبيعات منذ هذه الفترة . . وقد ابتعدت واقتربت من درجات السلم بدرجات متفاوتة . .

هذا عن النساء اللائى تصدرن المبيعات . أما الرجال . فهناك ب . ل . سوليتزر الذى احتل المكانة الثانية فى ارقام المبيعات عن روايته « دروب بكين » وبول لوسوليتزر هو احد الكتاب الجدد المعروفين فى فرنسا . . ومن أشهر رواياته « حنا » و « ثروة » و « نقود » و « ادفع فورا » و « كات » أما برنار كلافيل فقد حصل على المركز الثالث بروايته « المتوحشون الملاعين » ووقفت رواية « خزانة الطفولة » لباتريك مود يانو عند الدرجة السابعة . . .

ولا شك أن موديانو أهم صوت أدبى فى فرنسا المعاصر على الاطلاق . سواء قبل حصوله على جائزة جونكور عام ١٩٧٨ عن روايته « شارع الحوانيت المعتمة » أو مابعد ذلك عند نشر روايات متعددة من أهمها « شارع الضياع » و « شباب » وهى جميعا لم ترق إلى مستوى روايته التى نالت جائزة جونكور ويقول الناقد فردريك فيتوفى مجلة لونوفيل اوبسرفاتور ٩ فبراير ١٩٨٩ : أنه فى عصر المال . . فان رواية لمود يانو تجعل المرء ثريا لوامتلك فرنكا واحدا . . وكما جاء على لسان بطل الرواية « الحياة التى أحياها منذ فترة من الوقت جعلنى أغرق فى حالة روحية خاصة » . . وهى جملة شريفة ـ كما يرى فيتو ـ وتمر بسهولة بين الناس ، وهى جملة قصيرة مثل كل جمل موديانو . وهى جمل ذات بصمات مؤثرة . وصور أقل تحديدا . مثل الملابس الضيقة ، والصفات العادية . والافعال التى تجعل من الفعل حركة .

ومثل كل روايات الكاتب فإن الأسماء فى روايته « خزانة الطفولة » تتحدث عن الماضى هذا الماضى الذى اختزنة الكاتب فى وجدانه . ثم راح يصبه فى روايته . مثلما فعل فى الرواية السابقة مباشرة نشرها عام ١٩٨٨ تحت عنوان « مستودع الذكريات » .

والمدينة هنا بلا اسم . ربما هى مدينة أسبانية . أو عربية . كانت فيما سبق تحت الاحتلال البريطانى . مدينة حارة . يملأها الملل . أنها تشبه مدينة طنجة . وفى سماء هذه المدينة يمكن للمرء أن يشاهد بعض الطائرات تحلق عاليا . وإلى هذه المدينة جاء صحفى أجنبى هارباً من ماضيه ويتعرف على رجل عجوز يسكن هذه المدينة . رجل يميل إلى الغموض . كى يتعرف على فتاة فى العشرين من عمرها . تدعى مارى . وترتدى ثوباً أخضر اللون . وتحمل حقيبة من القش يلتقيان فى قهوة صغيرة لها سور من الحديد يفصلها عن قاعة البليياردو . وتكون هذه الفتاة مبعثا لاستعادة ذكرياته القديمة مثلما حدث لبطلة الازلى فى رواية « شارع الحوانيت المعتمة » فيحس أن طفولته تعود إليه ثم يرجع إليه شبابه المبكر . وكأن هناك كتيبا للعائلة ـ عنوان رواية لمود يانو نشرها عام ١٩٧٥ ـ عليه أن يتصفحه . . وكأنه شارع ضائع عليه أن يجده مرة أخرى .

وكما نرى فإن موديانو يحاول أن يستجمع كل رواياته السابقة فى رواية واحدة . . وهى كلها روايات أشبة بمستودع الذكريات لانسان يحب اسرته . . وينتمى إلى جذورة . . وينتقل بين ، العديد من الأشخاص من أجل أن يعثر على هويته الضائعة .

ويؤكد فردريك فيتو فى مقاله تحت عنوان « همسه الحنين» أن موديانو قد صنع عالما موديانيا خالصاً . وهو عالم ينتمى اليه وحده . وهذه العالم مصنوع فى الماضى . وبالأحرى فى أواخر سنوات الحرب العالمية الثانية .

وفى قائمة الكتب التى فى قائمة المبيعات هناك ايضا رواية « الحكومة الفرنسية » من تأليف هنرى ترويا . و « عازف البيانو » للكاتب البريطانى إنطون بيرجيس . ثم « الدموع وحدها لها حساب » للكاتب هكتوربيانشوق .

هذا عن قائمة الروايات المنشورة فى مجلة لوبوان فى عددها الصادر فى ١٠ أبريل ١٩٨٩ . . أما أهم الكتب الغير ابداعية . . فهناك كتاب للممثل الامريكى المعروف كيرك دوجلاس تحت عنوان « ابن الزبال » . وكتاب عن « شمباليون » للكاتب جان لاكوتير الذى سبق أن قدم للمكتبة دراسة عن جمال عبد الناصر وأخرى عن شارل ديجول . . وفى ذيل القائمة كتاب للباحثة الاجتماعية الراحلة فرانسواز دولتو تحت عنوان « أسباب المراهقة » ◆

عن مجلة « لوبوان » ١٠/٤/١٩٨٨

رزقنا على الله

للكاتبين الأمريكيين
لورانس تريت
تشارلز م . بلوتز
ترجمة :
د. أحمد شفيق الخطيب

نبذة عن هذا اللون من القصص ، وعن الكاتبين :

تمثل القصة التالية لوناً من ألوان القصص القصيرة يعتمد على الخطابات المتبادلة بين شخصيات القصة . والخطاب هنا ما هو إلاّ مونولوج مكتوب يتسم ببعض التلقائية ، وموجه إلى شخص معين ، ولسبب محدد . ولكن بطبيعة الحال فإن المتحدث لا يوجد وجهاً لوجه مع من يتحدث إليه .

ويتخذ هذا اللون من قصص الرسائل عدة صور ، منها المراسلة المتبادلة ، كما فى قصتنا هذه ، بمعنى إجراء حوار أو محادثة على البعد . ومن هذه الصور الجمع بين الخطابات ومقتطفات من وثائق أو نصوص أخرى ، مثل جزء من مذكرات إحدى الشخصيات . أما الصورة الثالثة فتقوم على تقديم مجموعة من الرسائل ، صادرة عن شخصيات يكتبون عن بعضهم البعض وليس إلى بعضهم البعض ، وذلك نظراً لأنهم موجودون فى نفس المكان .

ويعدُّ هذا اللون من القصص نماذج مصغرة لرواية الرسائل التى حظيت بانتشار واسع فى القرن الثامن عشر مثل رواية صمويل ريتشاردسون المسماة كلاريسا هارلو ، ورواية سموليت المسماة همفرى كلينكر . كما تمثل هذا اللون رواية حديثة نسبياً هى رواية مارك هاريس المسماة استيقظ أيها الغبى . وقد استمر هذا اللون من الرواية فى القرن التاسع عشر على يد دستوفسكى ، وجيمس ، وبيرس ، غير أن هذا التكنيك قد استخدم لتحقيق تأثيرات معينة فقط وليس على نطاق واسع . أما فى الرواية الحديثة فإنه من المحتمل أكثر أن تجمع بين الرسائل وغيرها من التكنيكات ، بحيث لا تقتصر الرواية على الخطابات فقط . غير أن القصص القصيرة التى تقوم على الرسائل وحدها مازالت تظهر من حين إلى آخر ، كما فى قصتنا هذه .

أما عن الكاتبين ، فقد ولد لورانس تريت عام ١٩٠٣ فى مدينة نيويورك . وهو معروف ككاتب قصص ألغاز . وشغل منصب رئيس اتحاد كتاب قصص الألغاز فى أمريكا ، وفاز سنة ١٩٦٥ بجائزة إدجار ألان بو التى يمنحها الاتحاد . كما قام بكتابة عدة روايات من نفس اللون .

وقد ولد تشارلز م . بلوتز سنة ١٩٢١ . وهو طبيب باطنى يهوى كتابة قصص الألغاز . وهو عضو باتحاد كتاب قصص الألغاز فى أمريكا ، ويعيش فى بروكلين بمدينة نيويورك .

سجن الولاية

٣ إبريل

عزيزتى جودى :

لقد مرت سنة كاملة الآن ، سنة طويلة كاملة بدونك . ولكننى كنت ومازلت سجيناً حسن السلوك أبتعد عن المتاعب كما تبتعد القطة عن الماء . ويقول الجميع إننى سوف يتم الإفراج عنى فى إبريل القادم ، وهذا وقت طويل يكفي لزرع محصول . لذلك استمرى فى نشاطك أنت والعم ايك . الشيء الوحيد الذى يقلقنى هو أننى لم أرك منذ فترة طويلة جداً . لماذا ؟ ماذا حدث ؟

يا جودى ، أرجو ألا أكون قد ارتكبت أى خطأ . كل ما فعلته هو أننى قمت بقيادة تلك السيارة . لم أكن أعرف أن لديهم مسدسات وأصابع متلهفة على العمل ، بل لم أكن حتى أعرفهم جيداً . لقد كانا فقط شخصين من المدينة يتسكعان حول بار وأخذت فى الحديث معهما وحدث أن أخبرتهما أننى

كنت بطل سباق سيارات مقاطعة هادلى . لقد تفاخرت قليلاً ربما . ولابد أننى أخبرتهما أنه كان يمكننى أن أقود سيارة أعلى أحد جانبى حائط وأنزل على الجانب الآخر ، وأنهم إذا أرادا أن يبصرا كم كنت ماهراً ، فلماذا لا يأتيان ويريان . وهذا هو ما فعلاه .

ربما كنت غبياً قليلاً ولكن عندما وافقا على أن يدفعا لى فى التو واللحظة لكى آخذهما إلى البنك فى اليوم التالى ، ثم إلى التلال الخلفية حيث لم تكن هناك أى طرق ، وهو ماقالاه ، إنهما يريدان أن يفعلاه لمجرد متعة عمله ــ حسناً كل ما فعلته هو أننى سألت كم ستدفعان . وعندما أخبرانى كدت أفقد وعيى لأنه كان تقريباً نفس المبلغ الذى كنا نحتاجه لكى ندفع الرهن . وفكرت فى أن النقود هى النقود وأنهما لو كانا سيأخذان الكثير منها من البنك ، فلماذا لا يكونان كريمين ، أما مالم أعرفه فهو أنهما لم يكن لهما حساب هناك .

لذلك أظن أننى كنت غبياً حقاً . ولكن سواء كنت غبياً أم لا ، فقد كنت سعيد الحظ بالتأكيد لأننى لو كنت قد لازمت هذين الرجلين أكثر من ذلك ، لكنت قد قُتلت أنا أيضاً . ولكنهما دفعا لى لكى آخذهما خارج المدينة وأصعد بهما إلى التلال وبعد أن فعلت ذلك انطلقت وعدت إليك مباشرة .

وعندما سمع آيك الخبر من الراديو عرف فوراً أننى كنت الشخص الذى كان أمام عجلة القيادة . إذ لم يكن هناك شخص آخر يستطيع أن يسبق رجال الشرطة وأن يتفوق على ذكائهم سواى ، وأعتقد أننى كان يمكن أن أبتعد حتى أصل إلى المكسيك أو حتى الصين إذا أردت ذلك ، وإذا لم تتمكن الطائرات من العثور علىّ مثلما فَعَلَتْ مع الرجلين . ولكننى قمت بعمل ما تقاضيت أجراً عنه ، لذلك فإننى عدت إلى حيث أنتمى . ولو كانا قد أخذا خمسين ألفاً مثلما قالت الصحف أو مليوناً فأنا لا أعرف . فقد كنت أنتظر فى الخارج فى السيارة وكل النقود التى رأيتها هى ما أعطيتها لك . وكما قلتُ ، كنت قد حصلت عليها فى اليوم السابق ولم تتم سرقتها من البنك . ليس من هذا البنك على أية حال .

وأخذ المأمور فى استجوابى عن مكان النقود المسروقة . وفى نهاية الأمر لقى لصا البنك مصرعهما دون أى أثر للنقود ولم يكن أمام المأمور إلا أنا . مجرد مزارع ساذج مسكين ذى مهارة فى التعامل مع السيارات .

ولكننى لا أريد إزعاجك بكل هذا . إننى أشعر بوحدة حقيقية بدونك كما قلت . لذلك متى تحضرين لزيارتى ؟ وكيف حالك وحال آيك والمزرعة ؟

زوجك المحب
وولت

ر . ف . د . ٢ ، هادلى *

١٠ ابريل
عزيزى وولت :

تلقيت خطابك والسبب فى أننى لم أحضر لزيارتك هو أننى فقط لا أملك المال اللازم للرحلة . وعلاوة على ذلك فإنه علىّ أن أقوم بجميع أعمال البيت الآن . والعم آيك يرقد من الروماتيزم مرة أخرى ويقول دكتور سوندرز إنه لن يقوم ويتحرك إلا بعد أن يأتى الربيع الدافىء وهذا لا يحتمل أن يحدث قبل مايو . وعندما يشعر آيك بالمرض فإنه يريدنى أن أكون بجانبه طوال الوقت وكل ما يفعله هو الشكوى ويقول لى إن كل شخص يحاول استغلالى . لقد حاول حتى مطاردة جورج عندما حضر جورج فى سيارته الجديدة يعرض علىّ نزهة فيها . وأنا بالفعل كنت محتاجة إلى الابتعاد عن المزرعة بعض الوقت .

لقد كان جورج لطيفاً جداً معى أيضاً . وكان يريد أن يعرف كيف كنت أدبر أمورى بدونك وإذا كنت أفتقدك كثيراً . حسناً فَمَنْ كان هناك سوى آيك ؟ وأخبرته بصراحة بأننا كنا عرضة لأن نفقد المزرعة إلا إذا دفعنا قسط الرهن وهل يمكن دفعه إلا بعد حصد المحصول ؟ وقلت إنه بعد ترقية جورج إلى نائب رئيس البنك ربما استطاع أن يفعل شيئاً ، فقال إنه سوف يرى ما يمكن عمله هذا هو كل ما وصلنا إليه تقريباً . على أية حال لقد كان شيئاً لطيفاً الابتعاد عن آيك فترة من الوقت ، خاصة عندما أخذنى جورج إلى العشاء فى ذلك المطعم الجديد فى قلب المدينة .

ياوولت ، كم كنت أتمنى لو كنت من العاملين فى بنك أنت أيضاً .

زوجتك المحبة
جودى

سجن الولاية

١٥ إبريل
عزيزتى جودى :

أعرف أن الأمر صعب عليك وأنه مع وجود آيك فإن الأمر يزداد سوءاً . فهو سريع الغضب حتى وهو على مايرام ولكن عندما يصيبه الألم فإنه يكفى لكى يجعل صبر قديس ينفد . ولكن الله الرحيم سوف يتولانا يا جودى ، وأنا أعرف ما أقوله .

بخصوص جورج وتأجيل البنك ــ فلابد من كتابة كل شىء . لذلك عندما ترينه فى المرة القادمة اسأليه عن روثى

واتكينز التى عرفت عنها من شخص هنا اسمه إرنى تيلور . وإرنى عمله بيع الخطابات . وكما يقول ، لو كانت عندى بقرة أو مكيال من القمح فإننى أستطيع أن أبيعه ، أليس كذلك ؟ إذن فلماذا لا يمكنه هو أن يبيع الخطابات ؟

وأنا وإرنى على علاقة طيبة لأننا ــ نحن الاثنين ــ بريئين . وما كان ينبغى أن نكون هنا . ولكن طالما نحن هنا فإننا نتحدث عن بعض الأمور وحدث أن ذكر إرنى بعض الخطابات التى وقعت فى يده والتى كتبها جورج لروث واتكينز هذه . لذلك ربما كان من الأفضل أن تذكريها لجورج فى المرة القادمة التى ترينه فيها .

زوجك المحب

وولت

٢٢ إبريل

عزيزى وولت :

لقد أخذنى جورج لتناول العشاء فى الخارج مرة أخرى وتحدثنا عن أشياء كثيرة . وكما قلت لى فقد ذكرت روثى واتكينز ثم قلت له عن الرهان وأنه لابد من كتابته . وفى اليوم التالى مباشرة تلقيت خطاباً من البنك يعدنى بالتأجيل حتى الربيع ولكننى لا أعرف ما الذى سوف نستفيده من هذا . لأننى فى المرة التالية التى خرجت فيها مع جورج ، شرب آيك من الخمر الذى نصنعه فى البيت وبعد ذلك خطرت له فكرة أن يركب الجرار . وهذا هو ما فعله حتى وصل إلى تلك الحفرة الكبيرة فى الجانب الغربى . ولكن آيك لم يُصب بشدة ، فقط كدمة أو اثنتان يستجم منها ، ولكن ينبغى أن ترى ما تبقى من الجرار . إذن كيف أدفع قسط الرهن فى الخريف دون أن يكون هناك محصول آتٍ ؟ وإذا لم أدفع فلن تكون عندنا مزرعة .

إننى متعبة ياوولت . إننى متعبة للغاية وقد طفح بى الكيل . لقد قلت إن الله الرحيم ــ سوف يتولانا ــ ولكن كيف ؟ كيف ؟

زوجتك المحبة

جودى

سجن الولاية

٢٨ ابريل

عزيزتى جودى :

لابد من أن تصبرى كما قلت لك وإذا صبرت حقاً فإن الله سوف يتولانا . لأنه أتى إلى فى حلم وقال لى إن هناك شيئاً مدفوناً فى الحقل الجنوبى يمكنه أن يحل مشاكلنا لذلك أخبرى آيك أن يتغلب على الروماتيزم . قولى له إن أمامى سنة واحدة فقط فى السجن ثم سوف أحضر وأخرج هذا الشىء من الحقل الجنوبى وبعد ذلك فإن كل شىء سوف يكون على ما يرام .

زوجك المحب

وولت

ر . ف . د . ٢ ، هادلى

٤ مايو

عزيزى وولت :

لا أعرف كيف أخبرك بهذا ولكنى أعتقد أننى سوف أحكيه بالطريقة التى حدثت بها .

أنت تعرف كم يكره آيك القانون منذ جاءوا وأخذوك . لذلك فعندما ظهر المأمور ومعه ستة من الجنود أمس الأول ، حاول آيك مطاردتهم . فنهض من الفراش وجرى فى جميع أنحاء المكان وهو يبحث عن بندقيته . ولكننى كنت قد خبأتها . ثم صاح فيهم وأخذ يسبهم بجميع أنواع السباب ثم أمسكوه فى النهاية وربطوه لفترة ، لذلك فإنه لم ير ما فعلوه . لقد عاد إلى نشاطه مرة أخرى ، كل هذا الجرى وراء الجنود خفف عنه بعض الشىء والآن هو على ما يرام مثلما كان . ولكننى لا أعرف من أجل أى شىء جاء المأمور ولن تتخيل أبداً ما فعله هؤلاء الجنود .

ياوولت ، لقد ذهبوا إلى الحقل الجنوبى وقضى الجنود الستة اليوم بأكمله وهم يحفرون ثم حضروا مرة أخرى فى اليوم التالى واستمروا فى الحفر حتى حفروا تقريباً كل شبر فى هذا الحقل . ولم أر فى حياتى ستة رجال يبدون بمثل هذا التعب وقد أصابهم الجنون بالفعل . وسألتهم الكثير من الأسئلة وقال واحد منهم ــ وأعتقد أنه أتى طوال الطريق من السجن ــ إن كل خطاباتك تتم قراءتها . ياوولتر ، لماذا قال ذلك ؟

زوجتك المحبة

جودى

سجن الولاية

٧ مايو

عزيزتى جودى :

الآن ازرعى .

زوجك المحب

وولت

* هذا هو اختصار عنوان منزل وولت وزوجته جودى . (المترجم) .

العنوان والمصدر

"The Good Lord Will Provide"
Dean Curry (ed.), Interludes: Selected American Short Stories, Washington, D.C.: United States Information Agency, 1984, pp. 17-20.

السماع عند الصوفية

تأليف : د . كوكب عامر

عرض : د . رمضان بسطاويسى محمد

قليلة هى الكتابات التى تحاول أن تدرس فلسفة الفن فى الإسلام ، فكثير من الدراسات التى صدرت حول هذا الموضوع سواء فى الشرق الإسلامى ، أو الغرب تتناول الفنون الاسلامية ، وتحاول أن تضع فلسفة خاصة بكل فن من الفنون ، لكن لم يتجه البعض لتكريس جهده لدراسة فلسفة الفن فى الإسلام ، بهدف بيان النظرية الجمالية للاسلام ، وهذا يرجع إلى التصور المحدود السائد عند دراسة أى موضوع من الموضوعات فى القرآن الكريم ، فالبعض يتصور أن دراسة الجمال فى القرآن الكريم تعنى فقط البحث عن الآيات التى تتحدث عن الجمال وتحليلها وتفسيرها وشرحها ، دون أن يتجاوز هذا إلى دراسة المعانى المختلفة للجمال وارتباطها بالمحاور الاساسية لموقع الفن من رؤية الاسلام للعالم والانسان والكون . والحقيقة إن موضوع فلسفة الفن فى الاسلام يرتبط بعدة محاور أساسية تعبر فى مجملها عن تصور الاسلام لوظيفة الفن الأخلاقية ، والوظيفة الأخلاقية للفن من حيث هو - أى الفن - وسيلة لتعميق تجربة الانسان الحضارية فى مختلف مجالاتها هو بلغة علم الجمال المعاصر الحديث عن النظرية الاجتماعية للفن .

إن منهج دراسة موضوع فلسفة الفن فى الاسلام ، هو الذى يحدد رؤية أى باحث لكثير من القضايا ، فمن يدرس هذا الموضوع من خلال منهج حضارى ، أى يدرك الرؤية الكلية والشمولية للاسلام للحضارة ، وبالتالى ينظر للفن من خلال ارتباطه بمجمل أبعاد الحضارة فى الاسلام ، فإن نظرته تختلف عمن يتخذ المنهج المجرد لدراسة فلسفة الفن فى الحضارة ويعزله عن بقية الانشطة الانسانية المرتبطة بالفن . وبالتالى تكون رؤيته جزئية ومحدودة وتستغرقه قضايا التحريم للفن ، رغم أن الشيخ محمد عبده فى بداية القرن قد أوضح أن من يريدون أن يحرموا الفن فى الاسلام إنما يريدون أن يقدموا صورة متخلفة عن الاسلام ، وهى بعيدة عنه ، لأن الدين الاسلامى يحرم ما يحرم فى ذاته ، مثل الكذب والسرقة والقتل ، أما الضرورات التاريخية التى لزمت الابتعاد عن بعض الفنون حماية للعقيدة فقد انتهت ، وبالتالى زال سبب التحريم . والحقيقة أنه يجب تجاوز قضية الحلال والحرام فى الفن فى الاسلام ، ولا أقول إهمالها ، وإنما لأن كل ما يكتب فى الفن فى الاسلام يبدأ من نفس القضية ، رغم أن هذا قد كتب فيه الكثير . وقد تحدث عنه الشيخ محمد عبده ، والشيخ محمد الغزالى فى أكثر من موضع من كتاباتهما ، وأوضحا أن التحريم مقصود به المعصية ، والفن الراقى النبيل الدافع للحياة والانسان ليس فيه شبهة تحريم أما الفن المبتذل فهو محرم .

والقرآن فى فلسفته الجمالية ، لا يهمل التربية الجمالية للذوق والحواس ، ولكن لم يع أحد من الباحثين المهتمين بالدراسات الجمالية لدراسة هذه المفاهيم فى القرآن ، فلم نجد أحد يكتب عن أبعاد التربية الجمالية فى القرآن ، أو يدرس فلسفة الجمال والفن لدى أعلام الفلسفة الاسلامية مثل الكندى والفارابى وابن سينا ، والكتاب الذى بين أيدينا يحاول أن يسد هذا النقص فى المكتبة الاسلامية ، فيدرس فلسفة الفن عند الغزالى من خلال فنون السماع ، والدكتورة كوكب عامر ، تكون بذلك الثانية فى تناول هذا الموضوع فى الفكر الاسلامى ، فلقد سبق للدكتور أحمد فؤاد الأهوانى كتب عن الفيلسوف الكندى وقدم فصلاً ممتعاً عن الموسيقى عند الكندى . والموسيقى أيضا من فنون السماع ، والدكتورة كوكب عامر تتناول هذا الموضوع عند الصوفية وعند الامام الغزالى بشكل خاص ، ولكن هناك ملاحظة لافته للنظر وهى إن الفنون الغالبة فى الحضارة الاسلامية هى الفنون السمعية ، فهل يرجع هذا إلى أن القرآن هو كتاب سماعى ، والقرآن هو أساس الحضارة الاسلامية .

لكن قبل أن نستطرد فى تقديم قراءة لكتاب السماع عند الصوفية - خاصة عند الغزالى ، هذه القراءة التى لا تغنى عن قراءة الكتاب ، ولكن تثير قضايا تحفز القارىء لقراءته ولكى تصيبه عدوى الاهتمام بالقضايا التى يطرحها ، لعل وعسى يأتى من يستكمل الكتابة فى موضوع فلسفة الفن فى الإسلام المتعدد الجوانب والأبعاد والذى لا يمكن لكاتب واحد أن يعالج هذا الموضوع ، وإنما الموضوع يحتاج إلى فريق من الباحثين . لأن أبعاد الموضوع متعددة ويمكن أن نشير اشارة سريعة إلى هذه الابعاد وهى :

- مقاصد الفن فى الاسلام .
- النظرية الجمالية فى القرآن وتطبيقاتها المختلفة فى السنة النبوية .
- الضوابط الشرعية للفنون .
- خصائص الفنون الاسلامية .
- علاقة الفن بمختلف جوانب الحضارة من وجهة نظر الاسلام .
- العلوم الفنية الاسلامية مثل تاريخ الفن ، النقد الفنى وغيرها من العلوم المرتبطة بالفنون المختلفة .
- المجالات الفنية واسهامات المسلمين فيها ، مثل فلسفة الفن لدى الفلاسفة المسلمين بشكل عام ، وبكل فن من الفنون على حده .

وهذه بعض الأبعاد وليس كلها ، وكما هو واضح فإن كل بعد يحتاج إلى دراسات عديدة يتفرغ إليها عدد من الباحثين ، فالضوابط الشرعية للفنون ، ترتبط بتحديد مكانة الفن فى الاسلام ، ورأى الفقه الاسلامى فيما يتصل بقضايا الاسلام . وتحديد الطابع الوظيفى والاخلاقى للفن . وهكذا فإن كل قضية تحتاج لتأصيل نظرى وتطبيقى ، ولهذا أناشد المؤسسات الثقافية ذات الطابع الاسلامى ، بتبنى مشروع ثقافى وحضارى قومى تكون له خطة ثقافية طموحة فى استكمال هذا

النقص فى الدراسات الاسلامية المعاصرة ، وقد سمعت أن الاستاذ الدكتور جمال الدين عطية مستشار المعهد العالمى للفكر الاسلامى والجمعية العربية للتربية الاسلامية ، فى سبيله لاعداد حصر ببليوجرافى لكل ما كتب حول هذا الموضوع فى الشرق والغرب ، وهو يبدأ بتوصيف الدراسات السابقة ، وأعتقد أن هذا هام للغاية للبدء فى استكمال النقص بعد ذلك .

يتكون الكتاب من مقدمة وخاتمة وبينهما خمسة فصول طويلة . ففى مقدمة الكتاب تحدد لنا الدكتورة كوكب عامر الهدف من الدراسة وهو الاجابة على السؤال التالى : ما هو حقيقة موقف الاسلام من الغناء وهل كان سماع الغناء على اختلاف اغراضه جائزاً شرعاً أم أنه لا يباح . خاصة أن الآراء قد تعددت وتناقضت حول المسألة ، فمن علماء الدين من أباح سماع الغناء من غير كراهة ، ومنهم من اباحه مع الكراهة ، ومنهم من حرمه . وهذا يعنى أن الكتاب الذى نعرض له يدور حول محور واحد من المحاور السابقة التى أشرنا إليها وهو الضوابط الشرعية للفنون . والسماع لا يقتصر لديها على الغناء وانشاد القصائد والموسيقى وإنما يمتد إلى القرآن الكريم وهى تتناول ظاهرة السماع عند الصوفية لا سيما أن كثيرين منهم قد أفرد لها مصنفاً خاصاً مثل القيسرانى ، وابن القيم الجوزيه ، وابن حجر الهيثمى ، وعبد الوهاب الشعرانى وعبد الغنى النابلسى وغيرهم من الصوفية . وفى الفصل الأول الذى تطلق عليه الباحثة عنوان سماع الموسيقى والغناء ، تقدم لنا لمحة تاريخية عن الغناء والموسيقى فى الحضارة الاسلامية ، مع إشارة للحضارات القديمة ، وارتباط الغناء بالالات الموسيقية . وبينت فى هذا الجزء كيف إن العرب قد ترجموا مصنفات اليونان فى الموسيقى فى عهد الكندى واطلعوا عليها ، ولكن العرب ساروا على ترتيب موسيقى مخالف لما جاء عند اليونان . ولم تكتف المؤلفة بذلك وإنما ربطت السماع الموسيقى بغيره من نواح العلوم المختلفة السائدة فى العصور المختلفة فأشارت إلى العلاقة بين الأنغام الموسيقية والكواكب السبعة الجارية عند الكندى . وهى نظرة فيثاغورية كانت ترى لحركات الأفلاك نغمات كنغمات أوتار العود الموسيقية . ثم تعرف المؤلفة « السماع » من الناحية البيولوجية والنفسية وكما ورد عند أعلام التصوف الاسلامى . وتتناول السماع الطبيعى والسماع الروحانى أو الالهى . وهو الالهام أو السماع الداخلى . وهى تتبع الصوت والأذن كحاسه جمالية فى وصف عملية الاحساس والتلقى . ثم تنتقل الكاتبة بعد ذلك لدراسة مقامات السامعين فى الفهم والوجد . وتقصد بالفهم . فهم معانى المسموع وادراك المستمع له ؛ وهو يختلف بحسب استعداد المتلقى وذوقه ودرجة رهافة وجدانه الجمالى والفنى .

أما فى الفصل الثانى من الكتاب ، فتخصصه المؤلفة لسماع القرآن الكريم ، وتتناول فيه قضيتين هما : تأثر أصحاب القلوب الصافية بسماع القرآن ، ولماذا يكون تأثر السامعين أقوى بسماع القصائد ! فبالنسبة للقضية الأولى ، تبين اذا كان الاسلام يحبذ السماع بوصفه من الديانات السمعية ، التى تعتمد على السمع ، لأن القرآن وهو مصدر التشريع الأول فى الاسلام هو فى أساسه كتاباً مسموعاً ، فإن من الأولى أن يحبذ سماع القرآن الكريم بوصفه وسيلة وغاية معاً بالنسبة للصوفى فى عبادته ومجاهداته المستمرة فى طريقه إلى الله . فالمتصوف يسترشد ، بالرسول الكريم ﷺ حين تعرض له أحوال البسط والوجد والقبض والبكاء والاستبشار وهو يسمع القرآن الكريم ، فيحدث له حالات الوجد حتى يتقرب الله .

وبالنسبة للقضية الثانية ، فالمؤلفة تقدم إجابة الامام الغزالى على التساؤل القائل ، لماذا يكون تأثر السامعين أقوى بسماع القصائد ، وما هى الأسباب التى من أجلها يعتبر الغناء أشد تهييجاً للوجد من القرآن الكريم . ويطرح الغزالى سبعة أسباب وراء ذلك ، فالمؤلفة تتخذ من الغزالى وسيلة للدفاع عن السماع والغناء ضد من ينكرونه ، وإذا تأملنا فى هذه الأسباب التى يقدمها الغزالى ، نجد أنها ترتكز على التحليل النفسى لسيكولوجية المتلقى ، فمثلا يرى أن القرآن وآياته متنوع ومتعدد الاغراض ، وليست جميعها تناسب حال السامع بحيث تثير وجده ، فمثلا هناك بعض الآيات تتحدث عن المواريث والموازين ، أو الطلاق والحدود . وهذه الآيات الكريمة مع عظمتها ، قد لا تناسب حال السامع ، فمنهم التائب النادم ، ومنهم المشتاق الحزين ، فلا يحرك ما فى القلب إلا ما يناسبه . وهكذا يعتمد الغزالى فى رده على تحليل نفسية السامع أو المتلقى ، وتأثير الموسيقى والايقاع المتداخل مع الغناء والانشاد فى اثارة الوجد الصوفى . وهذا ما يجعل البعض يلجأ إليه . والحقيقة إن إثارة المشكلة بهذا النهج ليس فى صالح الغناء أو القرآن ، لأنهما مجالان متمايزان تماماً ، وكلاهما يحتاجها السامع ، أو المتصوف المسلم . وبالتالى فالمقارنة فى إثارة الوجد ليست ذات موضوع ، لأن القرآن الكريم فيه جرس موسيقى و تأثير أيضا ، لكن يعتمد هذا على تفتح قابلية السامع وحضوره الوجدانى بينما الانشاد أو الفن فهو مجال آخر ، ولا يمكن تفضيل أحدهما على الآخر ، وكان يمكن للمؤلفة أن تقوم بابراز التكامل بين القرآن الذى يمهد نفسية الصوفى ، ويبذر فيه بذور الطريق الصوفى ، أى طريق الحقيقة ، والتخلق بصفات الله ويكتمل هذا ببعد آخر يهذب النفس ويرققها ، وهو الانشاد والغناء الموسيقى الذى يثير الوجد .

والحقيقة ينبغى لنا أن نتساءل لماذا لجأت المؤلفة إلى السير وراء الغزالى ، دون محاولة أن تقدم اضافة معاصرة لحياة المسلم المعاصر فى موقفه من الغناء وعلاقته بالوجد فى حياته المعاصرة . ولكن يمكن التماس العذر للمؤلفة فهى تبدأ الكتابة فى أرض بكر ، ولم تقدم دراسات حول هذا الموضوع ، ولذلك يحسب لها جهد الريادة . وأنها أفسحت المجال لعرض آراء الغزالى حول هذا الموضوع الذى لم يتم تناوله من قبل .

أما الفصل الثالث من الكتاب فهو يتعرض لقضية أساسية من قضايا الفقه ، وهورأى من حرموا السماع وادلتهم ، ومحاولة الغزالى للرد عليهم ، والحقيقة إن الفصل مكتوب بروح الفقيه ، وليس بروح الفيلسوف أو المفكر ، فمن المعروف أن موقف الفقهاء من الغناء كان موقفاً من أهل الغناء وحياتهم الاجتماعية ، وما يرتبط بحياتهم من ظروف أخلاقية ، وهذا كان مرتبطاً بمرحلة تاريخية معينة ، ولذلك لم تتوقف المؤلفة عند الموقف الجذرى للاسلام من الفن بشكل عام ، أى فلسفة الفن فى الاسلام ، لكى يندرج تحتها موقفه من الغناء ، واعتمدت على ابن القيم الجوزيه ، وهو الذى نظر للغناء نظرة جزئية . مرتبطة بظروف عصره ، فلا يمكن مثلا أن نأخذ ابن تيمية الذى قام بدور رائع للفقيه المسلم فى الدفاع عن العقيدة الاسلامية ضد هجمة الصليبيين ، لكى يقوم بنفس الدور الآن فى الحضارة المعاصرة ، لأن الصراع الآن يتخذ صوراً وأشكالاً مختلفة بين الأنا الاسلامية ، والآخر الغربى ، ولم يعد الغرب يرفع شعار الدين مثلما كانت أوروبا تفعل فى الحروب الصليبية ، ولذلك نحن بحاجة إلى ابن تيمية معاصر يفهم . طبيعة الصراع ، ويدافع عن الهوية الاسلامية التى

تضييع ملامحها وراء الغزو السياسي والاقتصادي والاجتماعي والفكري ، ولابد أن نتسلح بهذه الأسلحة جميعها لكي ندافع عن العقيدة التي هي جزء أساسي من مكونات الهوية الحضارية . أما أن ننقل ما قاله ابن القيم بخصوص الغناء دون الاشارة إلى طبيعة المتغيرات ، أو البحث عن جذور موقفه . فهذا يعني التوقف عنده . لكن يحسب للمؤلفة أنها تداركت كل هذا حين ذكرت في الفصل الرابع والخامس رأى من أحلوا السماع وأدلتهم على حله ، ثم عرضت لرأى الغزالي بالتفصيل في السماع ، وبينت رده على الشافعي ، وعلى حجج القائلين بتحريم السماع وأدلته على إباحته . وقد بينت المؤلفة أن الغناء والموسيقى ضروري لتنمية الانسان وتهذيبه وتعميق وجدانه الديني ، وأفسحت الكتاب لعرض وجهات النظر المتعارضة حول تحريم الفن ، وهي بذلك تضع لبنة أساسية لتجاوز هذه القضية في الكتابات المستقبلية حول الغناء بشكل خاص والفن بشكل عام . حتى تبدو لنا الصورة الصحيحة للاسلام في أنه دين مع الحياة الانسانية ويهدف إلى رقيها الأخلاقي والنفسي والوجداني وليس ضدها بأي حال من الأحوال .

ولابد أن نشير إلى المجهود المضني الذي بذلته المؤلفة في كتابة هذا البحث ، فرغم كل ما يمكن أن يثار من قضايا أو مناقشات حول طريقة معالجتها للقضايا والموضوعات ، إلا أن بحثها الجيد هو الذي يثير دائما هذه الاشكاليات في البحث ، والمؤلفة بدراستها هذه تدفع الباحثين لدراسة موضوعات جديدة في فلسفة الفن في الاسلام ، والباحثة استاذة مجتهدة ، دءوب في العلم ، تخصصت في التصوف الاسلامي بشكل خاص ، ولها كتاباتها التي تجعلها تحتل مكانة بارزة في الدراسات الصوفية المعاصرة

الفصام .. كحالة اجتماعية في المجموعة القصصية (صراع)

د . مصطفى عبد الغنى

لم يعد الفصام فردياً .

ولا يمكن أن نرى (صراع) صلاح عبد السيد[1] – عنوان أحدث مجموعة قصصية له – دون أن نعزله عن البيئة التي بدأ منها ، والواقع الذي انتهى اليه .

ولا يمكن أن نتحدث عن الفصام – أحد نتائج هذا الصراع – فنرى أن شخصيات هذه المجموعة تعاني من حالة يصفها علماء النفس بأنها عدد من الخواطر والانفعالات المجزئة والمتضاربة أو هذا التفكير المشتت أو – حتى – كما يذكر الأدب الأغريقي على أنه حالة من (انشطار) العقل تنعكس في السلوك البشري الفردي .

إن الفصام الآن يجاوز الذاتية والفردية إلى المجتمع كله .

وإذا كانت الدراسات المعاصرة (على سبيل المثال ، انظر ، دراسة : لندال . دافيدوف) تشير إلى أن حوالي ٥٠ ٪ من نزلاء المستشفيات العقلية في الولايات المتحدة الامريكية يعانون من هذا المرض ، فان الأمر يتغير عندنا هنا في العالم العربي .

إننا إذا انتقلنا من عالم ، أول ، متقدم ، إلى عالم ، ، ثالث ، متخلف ، فإن نسبة الإنفصام تتعدى حافة الفرد والمستشفيات إلى القضايا الكثيرة التي تتعلق بقضية العدالة الاجتماعية والحرية والتغيير الحضاري والفقر والمرض .. وما إلى ذلك من جملة إحباطات التي مازال يعاني منها الوطن العربي .

يتأكد هذا كله حين نعرف أن جملة هذه الاحباطات تتركز في المدينة كما تتركز في القرية ، وبسبب هذا الانتقال المستمر ، فإن المدينة الآن (تتريف) بالقدر الذي (تتمدين) فيه القرية ، ولاحد فاصل قط بين الاثنين ، ففي مدينة (القاهرة) على سبيل المثال نعثر – نتيجة التحول المستمر بين القرية والمدينة على عدد كبير من هؤلاء السكان الذين يعيشون في المدينة ويتزيّنون بأزيائها ، ومع ذلك ، فإن قيمهم مازالت آتية من الريف ، وهو ما ينطبق على القيم الاقتصادية والاجتماعية الأخرى .

ومعنى هذا ، إن المدينة كالقرية عندنا تعاني من هذه (الحالة) التي لم تعدُ تفسر الآن بأعراض سلوكية تقليدية ، وإنما تفسر بكم التغيرات الحادة التي شهدتها البلاد في العقدين الأخيرين .

إن هذه التغيرات الآن تفسر حالة (الفصام) التي يعاني منها قطاعا كبيرا من المواطنين ، فرغم أن التحليلات السلوكية لا تنفي المؤثر الوراثي وراء هذا الفصام فإن أغلبها تؤكد على أن السبب الرئيسي فيما نعانيه من فصام الآن مرجعه للبيئة .

وهي بيئة تتعدد فيها المخاطر التي لم نكن نعانيها من قبل .

(٢)

فمازلنا نعاني من مخاطر السبعينيات بما فيها من انكسارات حادة متوالية في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ولسنا في حاجة لنشير إلى آفات المثقفين (تواري المثقف الآن خلف أقنعة كثيرة : التهاون التهادن ، الانتهازية . . . الخ) ، وانما من المهم أن نشير إلى الجماهير الغفيرة في المدن والنجوع والكفور المصرية البعيدة .

فمن المؤكد أن هذه الجماهير عانت ء ومازالت تعاني – من أمراض سلوكية عديدة ، لعل من أهمها هذه الحالة – الفصام – ، وهي حالة تأكدت منذ السبعينيات فتحولت – مع الوقت – إلى حالة مُزْمنة إنعكست – ليس في الوجدان الفردي فقط – وانما أيضا ، في الوجدان الجمعي .

ومن المؤكد أن تأثير هذه التغييرات لم تقتصر على السلوك الناتج عن عمق التغير وضراوته ، وإنما أمتد تأثيرها إلى الجيْنات الوراثية في الانسان ، بحيث أننا نستطيع أن نرى امتداد هذا السلوك لا اليوم فقط ، وانما سيستمر إلى أجيال قادمة .

(٣)

وقد يكون من المفيد أن نتوقف – هنيهة – عند تحديد إطار مجازي لهذه الفترة ، وهي فترة بدأت – تقريبا – منذ هزيمة ١٩٦٧ (امتدت جذورها الجنينية قبل ذلك جذورها حين نبه جمال عبد الناصر في عام ١٩٦٥ إلى « طبقة جديدة » توشك ان تنقض على الانجازات القومية في هذه الفترة . . .) ومنذ هذه الهزيمة ، شهدت البلاد تكريساً متوالياً لهذه الحالة التي نمت رويداً رويداً حتى أستحكمت في الوجدان المصري .

ولنتذكر - بعيداً عن الاسهاب - إنه منذ السبعينات شهدت البلاد حادثتين مهمتين أثرتا بالسلب فى الانسان : كامب ديفيد والانفتاح السعيد ، ونتج عنهما آثاراً سلبية كثيرة من بينها سوء توزيع الدخل وزيادة التضخم واستفحال البطالة وهجرة الشباب وتريف المدينة ووقوع القرية المصرية فى قاع الفقر .

ولنتذكر - قريباً من الاحصاءات - إنه منذ السبعينيات عاش عدد كبير من ابناء الريف - بوجه خاص - تحت حد الفقر - فان نسبة من كان يعيش تحت حد الفقر فى الريف عام ١٩٦٤/ ١٩٦٥ كان يصل إلى ٢٦ ٪ من المشتغلين بالزراعة ، وارتفعت هذه النسبة فى منتصف السبعينات - ١٩٧٥ - تصل إلى ٤٤ ٪ .

واطرد خط الفقر حتى وصل عام ١٩٧٩ الى نسبة عالية جدا تقدر ضمن مؤسسات رسمية موثوق بها بما لا يقل عن ٧٥ ٪ (يمكن العود الى ابحاث ندوة : مصر بعد عشر سنوات من رحيل عبد الناصر التى عقدت ببيروت عام ١٩٨٠ لنجد فيها تفاصيل كثيرة) .

معنى هذا ، أن عدداً كبيراً من الفلاحين عانوا من الظلم الاجتماعى فى فترة السبعينات ومازالوا يعانون ، ونحن نذكر الريف بخاصة ، لأن عدداً كبيراً من أبنائه عانوا فى هذه الفترة ، كما أن عدداً كبيراً من أبنائه فى المدينة أما بوجودهم المستمر بعد الهجرة المستمرة من الريف إلى المدينة أو بقيتهم حيث مازال انسان القرية يحيا بهذه القيم (المتريفة) فى المدينة ، وفى جميع الحالات ؛ فان حالة (الفصام) تمثلت فى هذه الاعداد التى تمر بفترة التغييرات الاجتماعية والاقتصادية ، أو تغييرات (المكان) بما يحمله من عبير مميز وله دلالة كبيرة .

وهذه النماذج تزخر بها شخصيات هذه المجموعة الأخيرة .

فلنقترب ، أكثر ، من هذه الشخصيات ومن الحالات التى عانت (الانفصام) على مستوى فردى فى الظاهر ، بينما لم تغادر المستوى الجماعى فى الباطن .

إن الفصام الفردى تحول - مع عمق التغييرات الى الفصام . . كحالة اجتماعية لا يستطيع الفرار منها لا مؤرخ لهذه الفترة ولا المبدع بادواته الفنية قط .

رغم أننا نستطيع أن نلحظ عدة ظواهر سلوكية مرضية فى مجموعة (صراع) . . فان ظاهرة الانفصام تظل أهم هذه الظواهر قاطبة .

إننا أمام حالات مرضية كثيرة تتطابق الأعراض فيها وأعراض هذه (الحالة) السيكلوجية ، قد تأخذ فى البداية شكلا فرديا ، كالانطواء على الذات وحب العزلة وغرابة الأطوار إلى غير ذلك ، غير أنها فى التحليل الأخير تأخذ شكل (الحالة) الجمعية فى هذا المجتمع .

وفى التحليل الأخير تتخذ صوراً وانماطاً شتى . .

فهى تتمثل فى التوق الى التلاشى من هذا المجتمع كما هو الحال فى قصة (الخروج) .

وفى الشوق الى الانغلاق على الذات فى قصة مثل (المستنقع) .

وفى ذلك الاحساس الذى يقترن بلون من ألوان العظمة كما هو الحال فى قصة مثل قصة (الزعيم) .

وتتعدد القصص ، وتتحدد ، حول معنى جدلية الفرد والمجتمع ، اذ تخلص الظاهرة من كونها صوتا منفرداً فى هذا الكون ألى أصوات ممتزجة فى (كورس) الواقع .

وبعيدا عن الظواهر السلوكية التى تزخر بها المجموعة ، فسوف نتوقف عند ظاهرة واحدة تكاد تمثل قاسماً مشتركاً بين كل قصص هذه المجموعة ، ونقصد بها ظاهرة (الفصام) ، وهى ظاهرة تتغلغل فى أعماق التاريخ العربى فى عديد من الصور ، وقد اسماها البرت حوراني فى كتابه المعروف (الفكر العربى فى عصر النهضة) (بدوائر الانقسام) . ومازالت تسيطر فى شكل (ثنائية) على كثير من مداركنا المعاصرة .

وسوف نرصد هذه الظاهرة الآن خلال عدة قصص ، ولتكن أربع قصص فقط ، ولن يخرج تراتبية العرض عن تراتبية السياق داخل المجموعة المطبوعة على النحو التالى : (قصص - التداعى - اصحى يا عمق - ايها الناس - المستنقع) .

ولنقترب أكثر من (صراع) صلاح عبد السيد وظاهراته الفصامية . .

الكون فسد

نحن فى قصة (تداعى) امام القروى الذى ينتظر على الطريق ، لتحمله عربة الى أبنية المدينة (ومعه أحملة أهل القرية لابنائهم هناك) ، وفى الطريق ، يبدأ هذا التداعى من الصراع النفسى بين رغبته النبيلة فى أن يحمل كل أمتعة القرية الى من يسكنون المدنية ، وبين رغبته فى أن يترك كل شىء ويذهب .

ومنشأ هذا الصراع يعود إلى أن هؤلاء الذين يعيشون فى القرية لا يحملون قيماً نبيلة ، وإنما ، يحملون ، رغبة سيئة فى التعامل اليومى ، مثلهم مثل ابنه هذا الولد الذى ترك القرية للمدينة فتعلم وتزوج وقطع كل وشائج القرابة والود مع أهله ، ويمر فى ذهنه شريط أم الولد/زوجته (كيف يتزوج ولا يدعوك . . الست أباه . . سكن المدينة ونسيك . . لم يذكر اباه ولا تضحياته . . هل يخجل منك . . ومنى . ومن أقاربه الفقراء . . انه لا يستحق . . لقد تزوج امرأة من البندر . . ابنة نسب وحسب . . ويخشى ان يروا اصهاره ، أباه الفقير وأمه الحافية) .

ويتصاعد الصراع بين قوتين : الرغبة والرفض ، كيف يحمل امتعة أهل القرية ؟ وتتصاعد رائحة نتنه رمز الوجه المظلم لهؤلاء الناس ، كيف يذهب الى هذا الابن العاق ؟ ويتصاعد مرجل الغضب الداخلى . ما الذى جعله يترك النجع لينتظر على الطريق ؟ وتزيد الرائحة النتنة وتفوح من حوله . .

ويسلمه هذا كله لحالة من الانفصام الحاد ، ويتواصل الصراع فى هذه الحالة فى شكل صراع صاعد[٣] Jumping Conflict أى صراع متنام مؤثر ومتدرج وفعال معا .

ولا يكاد يصل الصراع الى نقطة الحسم حتى يحس ارتياحا جارفا ، لقد اتخذ قراره ولابد من العودة من حيث أتى :

« سيعود للنجع . . ويريح رأسه . . ويخبر أهل النجع . . من منكم يريد حاجياته فليذهب الى الطريق ويأخذها . . ومشى وحده »[٤] .

ورغم انه كان يحس هذه الرائحة النتنة ، فانها لم تكن رائحة فردية ، وانما كانت تمضى فى كل مكان ، تعكس موقفا عاما ، ليس موقف هذا الرجل ، وانما موقف المجتمع كله حيث كانت الرائحة « تنشع من كل مكان » ، وتأمل لفظة (ينشع) لترى كيف يمكن تحمل كلمه واحدة دلالات مكثفة . ثم تأمل معنى العبارة التالية ، فبعد أن تتسلل الرائحة الى كل مكان يكون المجتمع كله فى حالة من الفساد لا يمكن انكارها ، وهوما عبر عنه القاص حين قال :

« الكون كله قد فسد » .

وعلى هذا النحو ، يسعى الرجل للانسحاب وحده من هذا الكون ، ورغم أن الرائحة تطارده يسعى إلى الخروج من هذا الطريق ، وهذا الطريق ، وهذا الموقف ، ولم يكن لوقوفة منفردا فى موقف الانتظار . بل كان نتيجة خبرة طويلة معاشة فى أعماقه لهذا المجتمع الذى فسد . معنى ذلك أن هذا الموقف ليس موقفاً فردياً ، ولكن موقفاً متفرداً فى

هذا المجتمع الذى يشير فيه كل موقف إلى درجة عالية من درجات الفساد التى أصبحت تعم كل شئ ، وهى (حالته) لاتؤكد انفصامه هو وحده ، وإنما تحمل فى الوجه الأخر ، (حالة) فصام المجتمع كله .

يؤكد هذا كله أن هذه (الحالة) عند الفلاح ، الفصيح ، كانت تراكماً فجرها هذا التداعى ، فالمهم هنا ان هذا التداعى كان داخليا - لا خارجيا كما يبدو من تصاعده - ، وانما كان درجة من درجات الانعكاس الشرطى ، أى ، درجة من درجات الفعل الخارجى أو على الخارج .

وهوما يشير فى نهاية المطاف إلى رد الفعل أعقبه هذا الموقف الذى يعكس (واقع) المجتمع ، وفى الوقت نفسه يعكس رد فعل على المجتمع وليس على تأكيدا له .

وهو ما يؤكد أن حالة الانفصام انما حالة اجتماعية حادة .

اصحى يا عمتى

وإذا كان الصراع هنا يأخذ شكلاً إيجابياً ، وهو شكل خرج به صاحبة من الموقف الرومانسى (الأناوى) - النرجسى - إلى أفق الكون الفاسد ، فان الصراع فى القصة التالية - اصحى يا عمتى - لا يستطيع ان يتخذ مثل هذا الموقف الحاد خارجياً ومن هنا اتخذه داخليا .

وهنا يتحدد لون آخر من ألوان الفصام .

إن الصبى يعود من المدرسة ، ويذهب إلى العمة ، ويفاجأ ، هناك للمرة الأولى فى حياته بالصمت المريب . إن زوج العمة والأولاد والنساء ينتظرون جميعاً موت العمة لينقضوا على كل شئ « ممدودة وساكنة/النساءيسرعن بالانتشار فى البيت . . يأخذن كل شئ » .

وتتحول الدهشة إلى فزع مفاجىء : ((اصحى ياعمتى . . انهم يسرقونك وانت نائمة ياعمتى))[٧] ، ويكون حاصل جمع الدهشة والمباغتة هذه الحالة الجديدة التى تسمى فى علم النفس بالفصام (البارانوى) ،[٨] اذ يتحول هذا الاحساس للطفل الى خوف فعجز فاضطهاد ((. . الملاعين سرقوا البيت وانت نائمة يا عمتى)) ، وهو ما يعكسه التوالى - وهى سمة تتكرر كثيرا فى قصص صلاح عبد السيد - حين يردد كالمأخوذ :

((وانت نائمة يا عمتى ، وانت نائمة يا عمتى))

واذن ، يكون المخرج من هذا المأزق الذى لايستوعبه واقع الطفل أو - حتى خياله - بأن تنتابه حالة من الهلوسة البصرية ، وبالتدريج ، يتوالى تصوره الملموس الى توالد متناقض للصورة

إن موقف الطفل هنا يتحول - أمام العمة الميتة/التى تستيقظ - إلى موقف جديد ، يعبر عن هذا الانفصام ويستجيب له . فذلك الاستيقاظ يكون هو المحطة الأخيرة قبل الجنون ، وهى محطة (الحالة) التى أشرنا اليها فى رد الفعل الذى ينقله لنا القاص فى آخر لوحة فى القصة ، يأتى صوت المتكلم

((- ووجدت عمتى تفتح عينها . . عينها المتورمة . . تنزاح طيات الورم . . وتبربش قليلا))

((- انى أحبك يا عمتى . . ووجدت يدها تتحسس شعرى))[١٠]

وبسرعة ، نكتشف ، أن المخرج لايكون بالهلوسة البصرية فقط ، وانما باللمسية أيضا ، فالعمة الميتة تستيقظ من جديد وتفعل ما يريده الطفل : أن تلمس شعره وتربت عليه .

وكما نرى ، فان ذلك الصراع الذى يحدث ، فجأة ، يخلق ، حالة مرضية ، لا يأخذ شكلا فرديا - كما نعتقد - وانما شكلا جماعيا ، فالكون كله - كما اعتقد الرجل فى القصة السابقة - قد فسد ، ومن ثمَّ ، فان الخروج عليه لابد وأن يتم بصورة فعلية ، ولأن الفعل هنا يكون غير وارد (الميت لا يصحو) ، فان رد الفعل يبقى الشيء الوحيد الباقى أمام الصبى حتى ولو كان رد فعل يوتوبى أو - حتى - ينمّ عن انفصام حاد يحدث فى هذا المجتمع ، الذى لا ينتظر قضاء الله ، بل يريد احتيال أية فرصة للتكالب على هذه الأشياء المادية الصغيرة . .

هذا (الغريب)

بَيْدَ أن هذا الخروج ، وإن جاء على شكل رد فعل تجسد فى هذا الفصام واتخذ له فضاء خارجيا ، فانه فى القصة التالية (أيها الناس . .) يأتى على شكل رد فعل انفصامى كذلك ، لكنه يرتد ، الى الداخل .

إن ابو السعد الغريب (لا حظ التناقض بين الإسمين ثم التناقض بين الإسم الأخر - الغريب - والواقع الذى يتعامل معه) . . ينتمى الى قرية يسيطر فيها العمدة ، ولأن أبو السعد مجهول الهوية وضعيف (كعود البوص) لا يستطيع مجابهة هذا العمدة وأذنابه من شيخ الغفر والصراف ورئيس الاتحاد الاشتراكى والحاج شربينى ثم الشيخ الشناوى خطيب الجامع .

ولأن ابو السعد هنا (غريب) لا يملك المقاومة أو الصمود ، فإن حكام القرية يستطيعون أن يستولوا على كثير مما يملك ، ويكون فى مقدمتهم الشيخ الشناوى - خطيب المسجد - الذى يستولى (على كل ما يملك الرجل - ابو السعد - من ضهر الدنيا - العشرة قراريط والبيت والبقرة والحمارة -) .

ويستخدم القاص اسلوب الترجيع - الفلاش باك - لندرك معه تفصيلات ضياع ممتلكات أبو السعد منه حتى اللحظة التى يخضع فيها لمشيئة الشيخ الشناوى الذى يستغله ويمعن فى استغلاله فيسلم له - مضطرا - ((إصبعه المفلطح . . ينقله ويضغط على المكان الذى يرتئيه))[١٢] .

ويكون على أبو السعد أن يتذكر هذا كله وجالسا فى صحن الجامع وهو يتهيأ للصلاة على نعش الشيخ الشناوى ؛ثم يتذكر هذا كله وهو يتهيأ لسماع الخطيب الجديد عبد الملك أفندى -ابن الشيخ الشناوى - ، ثم يتذكر هذا كله وهو يحمل ألماًمضاً من أثر الواقع الثقيل الذى يضيع فيها ما يملك ،ويجبر على سماع ما كان يسمع دائما من هذا الحديث المزيف عن الظلم « أيهاالناس . . احذروا زمانكم هذا فانه قل خيره وكثر بلاه . . وانتشر شره وتزايد أذاه . . و . . و »[١٣] . والفقرة الأخيرة من هذه القصة تنقل لنا . . صورة نادرة لحالة (الانفصام) كما تصورها لنا دراسات علم النفس ، وهى فقرة نؤثر أن ننقلها لما فيها من دلالات لا يمكن المرور عليها بسرعة ، يقول القاص :

((نقل ابو السعد عينيه المريضتين اللاهثتين بين عبد الملك أفندى . . وبين الناس . . ثم عاد واستقر بهما للحظات على النعش الرابض امامه . . وهز رأسه . . ومسح عينيه . . وخلص أنفه فى كم جلبابه . . ثم ألقى برأسه تحت قدميه . . واعتلاها . . واستحكم فوقها))[١٤]

وهذا الصراع الذى يدور يأخذ شكل الصراع الداخلى المكتوم ، وهو صراع يعرف باسم (الفصام الحركى)[١٥] ، الذى يتكرر فى كل مرة يقع فيها صاحبه فريسة له ، وصاحب هذه الحالة يبدو فى التحليل السلوكى فاقداً للوعى ، سلبياً فى مواجهة الضغط الواقع تحته ، فاقدا للاتصال المعرفى مع الغير أو - حتى - مع الذات بقدر كاف .

والتحليل العلمى ينقل لنا صورة لهذه الحالة من الفصام حين يقول « دافيدوف » وأن من اهم ظواهر هذا الاضطراب المرضى أن هؤلاء المرضى يتصرفون حركيا (كالتماثيل حين تأخذ اطرافهم أوضاع ثابته لعدة دقائق وأحيانا لعدة ساعات وهى صفة تعرف بالمرونة الشمعية)[١٦] ، وهو ما يعكس لنا حالة الغريب وهو يقبع فى المسجد فى وضع يشبه هذا الوضع الشمعى ما شاء له

الخطيب » إن صاحب هذه (الحالة) ـ ولننقل ثانية هذا الوصف ـ : ((يلقى برأسه تحت قدميه .. واعتلاها .. واستحكم فوقها ..)) فما أقرب هذا الاستحكام فوق القدمين برأس ثابتة مع هذا الإستحكام فوق القدمين برأس ثابته مع هذا الإستحكام الشمعى الذى يتحدث عنه دافيلدوف .

إنه استحكام صامت رغم درجات المعاناة العاتية فى النفس البشرية

وهو ـ فى الوقت نفسه ـ استحكام صامت لايريد به صاحبه أن يتحول عن هذا الوضع الذى ترك فيه حتى تحول ـ مع العادة وتقادم الزمن ـ إلى انسان شمعى أو « تمثال » شمعى لايريد أن يتحرك قط ثانية .

إنها دائرة مغلقة لايريد صاحبها تجاوزها قط رغم ضيق دوائرها واقواسها .

المستنقع (= الفصام)

وموقف أبو السعد يتكرر بشكل أكثر حدة فى موقف صاحب (المستنقع) ، فكلا الموقفين يحتوان على قدر هائل من السلبية والجمود ، وهى (حالة) تحول صاحبها ـ كما أشرنا ـ إلى تمثال شمعى ـ .

واذا كان أبو السعد ولد سلبياً مستكيناً ، ولم يرد تغيير هذه (الحالة) قط فإن صاحب (المستنقع) ـ ولاحظ أنه لايحمل إسما ـ يدفع بنفسه إلى ذلك المصير رغم أنه لم يولد هكذا ، ولم يكن له دخل فيها حدث قط .

إن أبو السعد الغريب لم تسنح له الفرصة للتغيير ، أما صاحب (المستنقع) فانه لم يكن منذ البداية فى مستنقع الواقع ، ومع هذا ، فحين ترك له الخيار ، لم يلبث أن سقط فيه .

والقصة تقول ، ببساطة ، أن هذا الرجل كان يحيا فى حالة (وجودية) من الحزن الممض ، وأثناء تجوله فى طرقات المدينة التقى بامرأة كان أظهر ما فيها انها تحمل على الرقبة آثار خدوش ووجها ذليلاً وشعراً مجلوذاً ولنذكر هذا الوصف جيداً ، ونضيف القصة أن الرجل سار إلى جانب الفتاة ، وعاشا المحظور فى لحظة ضياع جنونه ، وحينئذ ، يكتشف أنه فى (المستنقع) فى حالة الفصام الذى وجد نفسه فيها بعد سقوطه الى الأرض .

إن القاص يحس أنه سقط فى هذا المستنقع ، وظل يجهد للخروج منه ، وفى محاولة لهذا الخروج راح ينضو الثوب ؛ وهنا ، نلتقى بعديد من النقاط التى تُسود سطرين من أسطر القصة ، لتأتى العبارة الأخيرة التى يلخص فيها صاحبها حالة سقوطه فى المستنقع (= الفصام) ، وهى حالة يكتشفها فى الصباح حين يقول :

((عندما فتحت عينى رأيت
جسدى الى جوارى ممدا ..
لزجا وله رائحه .. وعندما
فتشت فيه .. وجدت
خدوشا على رقبتى ..
وشعرى مجدوذا بطريقة غير
مهذبة)) ..

ولا يخفى علينا هنا ما فى هذا الوصف من دلالة حين يتكرر فى الصحوفى الرقبة والشعر المجذوذ .

إن القاص ـ داخل القصة ـ يخرج من هذا العالم الانسانى النبيل ليدخل الى عالم (المستنقع) بكل ما فيه من خطأ وخطيئة ، والسقوط هنا يحمل هذه الذات المهوشة كما يصفها لنا علم النفس بأنها تحيا حالة (الشيزوفرينيا) ، وهى حالة تُتمثل ـ كما رأينا ـ فى التفكير غير المنظم والهبوط ، بالارادة الى قاع المستنقع .

وهذه الحالة وإن بدت مغايرة للحالة السابقة ، فانها تتفق معها فى (حالة) الفصام التى يعانى منها كل منهما ، ويمكن أن نشير الى التشابه الذى يمكن أن نجده عند أبو السعد الغريب ، المتمثل فى (التمثال الشمعى) لنقترب به ثانية من حالة رجل المستنقع ، لنرى ، إنه يكاد يحيا فى هذه الحالة لولا أنه يضيف اليها كذلك قدرا كبيرا من الانقسام أو الثنائية بين الداخل والخارج .

ويلاحظ أن حالة رجل (المستنقع) هنا تحيا فى صراع متوثب ، تأتى فى موقف ذاتى فى الظاهر ، غير أنها تعكس ـ كسابقتها ـ فى الباطن موقفا جماعيا ، فكل الشخصيات بعد ذلك تسقط فى هذا الفصام الذى مصدره المجتمع وما فيه من اضطرابات ويسقط فى امتدادها ـ المتدرج أو البطىء ـ الكثير فى العالم الثالث اليوم .

والآن ، بقى أن نشير إلى ملاحظة لا يجب أغفالها هنا ، هى أن حالة (الفصام) وان بدت ، تأخذ شكلا ، اجتماعيا ، لدى الفلاح (التداعى / أيها الناس) او إنسان المدينة (أصحى يا عمق / المستنقع) ، فانها تشير إلى نقطتين مهمتين ، يمكن أن نفصلها على النحو التالى :

ـ الفعل الأرادى

مع أن القهر كان أكبر من الارادة البشرية فى قصتى (أيها الناس) ، (المستنقع) ، فان ثمةّ طريقاً أخرى كان يمكن أن ينهى (صراع) والإنسان ضد القوى المضادة لها ، فمهما تكن من طبيعة العوائق ، فإن طبيعة الصراع يمكن أن تجنب الانسان هذا (الفصام) لو أنه فهم شروط الفعل الإرادى وانتهى إليه .

إن الفعل الارادى يمكن أن يكون مجديا ضد أية قوى أخرى حتى لو كانت غير متكافئة مع هذا الفعل ، على الأقل ، فان الإرادة يمكن أن تخرج بالصراع من الداخل إلى الخارج فتسعى الى الإقتراب من هدفها .

ـ الفعل الاجتماعى

وهذا الفعل الإرادى هو ما يمكن أن يطلق عليه (الوعى الممكن) ، فمع أن هذا (الوعى الممكن) يمكن أن يكون نتاج درجة من درجات الوعى الاجتماعى ـ كما يردد لوسيان جولدمان فى عديد من أعماله ـ فان هذا الوعى يخرج من الدائرة الفردية الى آفاق الفعل الجماعى .

وهنا ، يمكن ان يتحول الوعى الفردى إلى وعى جماعى كما رأينا فى قصتى (التداعى ، إصحى يا عمق) ، ففى الحالة الأولى استطاع البطل أن يترك كل شىء فى لحظة و (يمشى) وحده ! وفى الحالة الأخرى استطاع الصبى أن يحصل على الحل فى انفصام (بارانوى) حين أحس بعمته تحتضنه (وجدتها تحضننى) وان بدا هذا الحل خارج التجسيد البشرى .

ومع ما يمكن أن نلحظه فى قصتى (أيها الناس والمستنقع) من أن درجة الوعى لم تكن على المستوى الجمعى ، فإن الايحاء هنا يشير إلى أنه مع افتقاد الوعى العام يسقط ـ الإنسان فى قاع (الفصام) الذى ينم عن حركة المجتمع لا حركة الفرد وحده .

هوامش :

(١) صلاح عبد السيد ، صراع ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨

(٢) Schizophrenic disorders

(٣) د . ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ط ٢/١٩٨٥ ص ١٦٢

(٤) صلاح عبد الصبور ، المجموعة ص ٢٤ ، ٢٥

(٥) السابق

(٦) ص ٥١

(٧) ص ٥١

(٨) لنذال . دافيدوف ، مدخل على النفس ، ترجمة د . سيد الطواب وغيره ، ط ٢ / ١٩٨٣ ، دار ماكجروهل للنشر ، القاهرة ص ٦٨١

(٩) المجموعة ص٥٢

(١٠) المجموعة ص٧٣

(١١) المجموعة ٥٦

(١٢) المجموعة ٦١

(١٣) المجموعة ٦٥

(١٤) السابق

(١٥) لنذال ، السابق ص ٦٨٢

(١٦) السابق

(١٧) المجموعة ص٩٢

السؤال الحائر فى قصص محمد جبريل

هل .. !!

تأليف : محمد جبريل
عرض : جمال بركات

هل نحن فى عصر الإغتراب عن كل ما حولنا ! .. هل نحن فى زمن أصبح من يرى الفساد أو يشم رائحته شخصاً غريباً على مجتمعه ! .. وهل يستطيع الفرد أن يعيش بمعزل عن الآخرين .. وهذا العملاق الذى فشلت كل المحاولات فى القضاء عليه !

هل ظنوه سيظل خامداً إلى الأبد .. وهل تعتبر جريمة من يرتدى ملابس فى مستعمرة للعراة ! .. وهذا الإستعمار الذى دخل متسللاً إلى أن سيطر على كل شىء .. هل يترك هكذا دون مقاومة .. والإنسان الذى يخدم قوماً ملاعين .. هل يستطيع أن يتركهم ويعيش حياة هادئة ! وإن تركهم هل يتركونه ! والأموات فى قبورهم إذا أراد شخص هتك حرمتهم ، هل يتركونه ! هل ! ! .. وفى عالم أفسدته المباذل والشرور .. هل سيطر الظلم والظلام على كل شىء حتى أنه لم يعد هناك أمل إلا فى معجزة !

وهل يأتى هذا البطل الأسطورى بهذه المعجزة فيسود العدل وينعم البشر بالحرية ! وهل يأتى زمان ينال فيه الفرد كل ما يتمنى دون أن يبذل جهداً ، ويضع الطفل يده فى فم الحية فلا تعضه ، ويعيش الذئب مع الغنم كأنه كلبها .. هل ! ! !

تساؤلات كثيرة تموج بها هذه المجموعة التى تثير العديد من القضايا والتى يناقشهاالكاتب بإسلوب مشوق وبأدوات فنية متمكنة .. لكن السؤال الذى يحتضنهاجميعاً وينوب عنها فى معظم الأحيان هو : هل ! فهو تارة يجىء حاملاً بين طياته الإستفسار ، وتارة يأتى وعلى جناحه التساؤل الملىء بالأمل ، وتارة يأتى مُشبعاً بالتحفز على المقاومة وعدم الإستسلام .

وتنتقل التساؤلات من قضية العزلة إلى قضية الغربة والعودة والحصار من الأعداء ، والفساد المستشرى ، والعدل المنشود .

والرمز الواحد قد يتكرر فى أكثر من قصة ، ويقوم فى كل قصة بدوريختلف عن دوره فى القصة الأخرى ، وإن كان غالباً يقوم بدور النذير (الصوت فى قصص « العودة » و « المستحيل » و « القرار » والرائحة فى قصة « الرائحة » والسمان فى قصة « حدث إستثنائى فى أيام الأنفوشى » والحيوان العملاق فى قصة « الطوفان » والفتاة فى قصة « الأستاذ يعود إلى المدينة » . . .) .

والأشخاص أغلبهم يتملكهم القلق وتسيطر عليهم الحيرة والتساؤلات التى لا تنتهى والتى تطرح قضايا عانينا ونعانى وسنظل نعانى منها ! !

وقد يتناول القضية الواحدة من زوايا مختلفة بل ومتناقضة كما فى قصتى (العودة) و (الأستاذ يعود إلى المدينة) عندما يتعرض لمسألة العودة ففى العودة يقابلنا بشخص أضعفته الغربة واستبد به القلق وتملكته الحيرة وأحاطت به مئات الأسئلة ، فالكلمات تصل إذنه همساً وعندما يحاول فهمها أو تفسيرها يفشل فى أن يجد لها معنى ، ويسأل : هل هو وحده الذى يسمع هذه الأصوات ! ويجيبه رفيقه فى الغربة : نعم . ويقول على باب المطار : أعلم أنك حزين ، ثم يشد على يديه قائلاً :

— المغترب إذا إستعد للعودة النهائية لابد أن يعتاد سماع تلك الكلمات التى عجزت عن فهمها .

فهل العودة النهائية إلى الوطن تسبب الحزن ! ربما يرد على هذا السؤال بسؤاله لجندى الجوازات :

— هل تتيح لى تأشيرة المغادرة أن أعود إلى مسقط !

وفى إسترجاعه لما حدث حين صارحه (مصطفى قاسم) لمرائى الختم بخطورة الأمرتساءل فى دهشة :

وهل فعلت ما يستحق !

فتخبره أن الكفيل بإستطاعته إيداعه السجن بلا سبب .. ويقول له :

— جريمتك أنك إرتديت ثياباً فى مستعمرة للعراة !

فيتساءل : هل يحاسب المرء على إستقالته !

وتتضح الصورة على بشاعتها ، فهو لا يملك أمر نفسه وإنما الأمر للكفيل . فهو الذى يحدد وهو صاحب الأمر .. ويتضح أمامنا سؤال كبير : هل أصبحنا فى زمن يقرر ويملك مصيرنا من عانينا لنرفع من ظلمات الجهل !

والبطل عندما تنتابه الحيرة ويريد أن يسأل : هل لابد أن يتغير الناس فى الغرب !

وعندما يلقى بنفسه بين يدى الطبيب ، يسأله الطبيب : هل زرت آخرين ! وعندما يعرف المدة التى قضاها فى مسقط يقول له : لقد أصبحت مثل مواطناً عُمَانياً ، فيرد عليه :

— لولا هذه المشكلة التى إقتحمت حياتى !

والمشكلة تتمثل فى هذه الكلمات التى يسمعها كثيراً ، ولا يعرف لها معنى ويفاجئه بها ضابط الجوازات والتى لا تنهى إلى لغة معينة ويطق الشرر من عينى الضابط ، فيلتفت مستغيثاً بمن حوله فهم لابد قد سمعوا الكلمات . لكن الصفوف ظلت كما هى فى تراصها ، ويغادر الطابور مذهولاً ويتساءل : هل هو حلم أم كابوس !

ويزيد من شقائه مقابلته لمجموعة من السّاح الإسرائيلين الذين بدوا سعداً يتضاحكون ، وقد علت فى أحاديثهم الكلمات ويحاول تجاهل الموضوع .. لكن هل يستطيع !

— كيف يستطيع والكلمات نفسها تطارده على لسان مأمور الجمرك الذى شرع مطواته وبدأ فى تقليب الحقائب ! .. ويحاول أن يغمض عينيه ويصم أذنيه إلى أن ينبهه المأمور :

— مع السلامة .

والشاب الذى سحب له العربة كانت شفتاه تلوكان نفس الكلمات ، والسائق الذى أقله داخل القاهرة تسللت الكلمات عبر حديثه .. وحتى البواب الذى يطلب منه حمل الحقائب ويسبقه خوفاً من أن تخرج من فمه الكلمات ، وبالفعل يلاحقه بها ، وعندما يهم بدق الجرس يتردد متسائلاً : هل تفاجئه أمه أيضاً بنفس الكلمات ! وكيف

يتصرف إذا كانت هى أيضاً مثلهم ! ويقاوم تردده ويضغط الجرس لتخرج إليه شعثاء الشعر ينفصد العرق من جبهتها ، تتجه عيناه إلى شفتيها ، يترقب الإرتعاشة التى سبقت الكلمات ، وتتفرج الشفتان عن صيحة فرح : إنت ! !

فيسرتمى فى حضنها ويجهش بالبكاء .

العودة .. والانتظار

وإذا تركنا هذه العودة المحطمة . وانتقلنا إلى العودة الأخرى فى قصة « الأستاذ يعود إلى المدينة » وهى من القصص القليلة التى أعطى فيها المؤلف أملا واضحاً ! دون تردد مثل باقى القصص ، نجد النقيض ، فالأستاذ عندما يعود يجدهم يمملون : الرجال ، والنساء ، ويبدأ إختلاطه بهم ، وشيئاً فشيئاً ينتقل بهم من أيام التوبق والمساخيط ، وسيدة عنتره إلى عوالم جديدة هى آيات القرآن وأحاديث الرسول والحكم البليغة ، ويبدأون فى التخمين من أين أتى ! هل هو من الإسكندرية ! دراين بمواعيد الأنواء وأحوال البحر والصيادين تنسبه إليها .

لكن أحاديثه تداخلت فيها تعبيرات الفلاحين فتساءلوا : هل هو من الدلتا ! أم هل هو من الصعيد لإلمامه بالحياة هناك ! لكن السؤال المهم هو : هل إستطاع أن يغير من سلوكهم !

وتجيب أحداث القصة حيث إختلفت حياتهم بعد مجيئه عما كانت عليه ، ثم يجىء إختياره لـ(سلسبيل) صغرى النساء ذات الوجه الشاحب والتى ترك الجديرى أثراً واضحاً على خدها الأيمن ، تقترب ، يساعدها فى خلع ثيابها وفى التمدد على دكة عم أيوب الخضير . ويدعو أول طابور الرجال إلى الشارع الخلفى . ويتناغم صياح الديكة مع صفافير البواخر فى الميناء . وعندما يجين الميلاد يرفض فى إستنكار إستدعاء الطبيب . ويخلو بها فى كشك عم أيوب ويعالج الأمر بمهارة ، فلا تصرخ كعادة النساء ، ويحمل الوليد الذى يعتبر ثمرة مجهوده منذ جاء إلى المدينة ، يحمله فى سعادة ويمضى الى زحام شارع الميدان . . وبذلك ترد الأحداث على السؤال الضمنى للقصة وهو : هل نجح الأستاذ عندما عاد إلى المدينة !

وقضية العودة لا تقف عند العودة المحطمة فى قصة « العودة » أو العودة النافعة فى قصة الأستاذ يعود إلى المدينة ــ بل تتخاطها إلى عودة من نوع آخر ، عودة إسطورية ، كما فى قصة « تسجيلات على هوامش الأحداث » . . ففى زمن الإستضعاف ، وفى عالم أفسدته المباذل والشرور ، وعندما يعم الظلم ويسود الظلام ويصبح العدل والخلاص والأمن آمالا منشودة ، تتعلق القلوب وتنشغل الأفكار بمن يحققها ويسيطر السؤال الهام : هل سيأتى ! ! وتظل الأنظار تتطلع إلى هذا البطل الذى سيقهر الظالمين وينتصر للمظلومين .

ومن خلال فكرة ــ المهدى المنتظر ــ تطرح القصة القضية فالعدل هو الغاية ، والأمام هو الوسيلة إليه . فهل سيأتى ! ! . .

نوح طالت غيبته ألف سنة إلا خمسين عاماً قبل أن يعود إلى قومه فيبث العدل ! ولكن من أين يأتى ! هل يهبط من السماء ، هل يخرج من كهف اليمن الذى ما يزال عند بابه جماعة يتطلعون ليل نهار . . منذ قرون إلى المدخل المعتم ينتظرون المعجزة ! أم يظهر فى منطقة ــ المقرن ــ عند إلتقاء النيلين الأبيض والأزرق ! أو تكون العودة فى مغارة صفراء بالمغرب ! أم يخرج من السرداب الصغير فى الحلة بالعراق والذى يقف أمامه الآلاف ينادون كل يوم : أيها الإمام لقد كثر الظلم وعم الجور وساءت الحال ، فأخرج إلينا لتنقذنا مما نحن فيه . . . هل ! . . وهل . . وهل ! . . ويطول الإنتظار وعلو النقاش يبدأ برسائل الجامعات ، وينتهى إلى الجمعيات السرية . وتظهر دعوة الشيخ مجهول بأن تكون الإمامة با لاختيار ، وتتنوع الدعاوى وينضم المئات إلى الجمعيات السرية وتبدأ التساؤلات هل المطلوب هو تحريم أشياء وإباحة أشياء أخرى ! أم هل الأهم هو الهجرة من دار الخوف إلى دار الأمان ! وهل الأصلح أن يكون الحاكم مستقيماً ولا يهم إن كان إماماً أمر سلطاناً ! . . وهل يسقط من الحساب هذا الزمان ما بين وفاة الرسول وظهور الإمام ! وعند ظهوره هل يأتى زمان ينزل الطعام على الجوعى مباشرة من السماء ، ويشفى دون علاج الأعمى والأبرص ! وهل يحادث الطير البشر ! ويحادث البشر الطير ! وهل يأتى الوقت الذى إذا تمنى أحد شيئاً ناله دون أن يسعى إليه !

وهل يصبح الموت أسطورة ! . . كل من أدركته الشيخوخة يغطس فى أقرب نهر فيعود شاباً ! ! وهل يكون الذئب فى الغنم كأنه كلبها ! ويؤاخى القط الفأر ! هل ! !

ولكن إلى أن يأتى الإمام ويتحقق كل هذا ، هل يقفون مكتوفى الأيدى ! توضحت نبرات الأصوات الهامسة ، أبانت عما تريد ومالا تريد ، يريدون أن تختفى المصادرات والحراسات وزوار الليل وتختفى السمسرة والعمولات ، ويغيب التجسس على الحريات الشخصية . . لا يريدون الأيدى المقطوعة والظهور الملتهبة بالسيط والرجم حتى الموت . وإنما (يريدون) القضاء على المشكلات ، وأن تعرف الحرية طريقها إلى المواطن العادى يريدون تبادل التحيات والإبتسامات والكلمات الطيبة وتعود التعبيرات الجميلة ، ــ من فضلك ، إنى آسف ، ــ وصيانة الحرمات ومراعاة أحكام الشريعة . . فهل يتحقق هذا . . هل ! !

وإذا كانت قصة « تسجيلات على هوامش الأحداث » قد تناولت فى جزء منها قضية الأمن ، قد طرحت بشكل أوسع وأوضح فى قصتى ــ التحقيق ــ حيث أمن المواطن من بطش أبناء وطنه و ــ تكوينات رمادية ــ حيث أمنه من بطش أعدائه المتربصين به والذين يرسمون له خطاً إذا خرج عنه إغتالوه .

وفى قصة « التحقيق » تطرح قضية الأمن الشاملة للوطن والمواطن ، ففى مجتمع كبت الحريات فى قصة وحبس الأنفاس تتولد التنظيمات السرية وتبدأ عملها فى الظلام ، ويرعب هذا الحكام فيبدأون فى الملاحقة ويطلقون يد الزبانية فى ملاحقة هذه التنظيمات وسط هذا الجو من الإرهاب والظلام ، هل يمكن أن يجرى تحقيق عادل !

تجيب لنا أحداث القصة من خلال ما يجرى لهذا الصحفى الشاب محمد يوسف المصرى الذى يقبض عليه وينتزع من أحضان زوجته ولا يسمح له حتى بارتداء ملابسه ثم يحتجز ثلاثة أيام ، يعرض بعدها على رئيس النيابة الذى يسأله سؤالاً ويريد إجابة معينة ، لكن المصرى لا يعطيه هذه الإجابة المطلوبة ، فيعيده إلى الزبانية ثانية . . وفى المرة الثانية يعود أمامه ويسأله : وقد وضع أمامه دليلاً ، وهو الرحالة الموقعة من المصرى . . وتدور الأسئلة حول إشتراكه فى تنظيم سرى ، لكنه ينكر ، ويخبره أنه وقع على الخطاب دون أن يقرأه فيطل الغضب من عين رئيس النيابة الذى كان ينتظر الإجابة التى فى رأسه ويعيده إليهم من جديد . وفى المرة الثالثة عندما يدخل المصرى كان رأسه متدلى فوق صدره وشفتاه ترتعشان بكلمات لم ينطقها ، وأعاد عليه رئيس النيابة السؤال

نفسه ، لكنه يصر على الإنكار ، ويخبره أنه وقع على رسالة تحت التعذيب ، فيحيله إلى الطبيب الشرعي . وفي اليوم الحادي عشر إستأذن الطبيب المرافق المصري أن يظل بالقرب منه ويفتح المحضر ويبدأ رئيس النيابة إلى أن يصل للإعتراف الهام ، وهنا يسأله ليتلقى الجواب . . هل نبدأ منذ إشتراكك في التنظيم . . ويجيب المصري . . إكتب ما تشاء وأوقع عليه . . ويتدخل الطبيب قائلا : واضح أنه عُذِّب كثيراً ليكتب ما كتب .

وفي اليوم الخامس عشر أتى المصري متساندأ على رجليه وقد بدى الإرهاق عليه ، قدم له رئيس النيابة سيجارة ، وأمر بكوب شاي وفتح المحضر وضاعف الإتهامات الموجهة إليه ، وسأله :

هل الرسالة بخطك والتوقيع لك . ! قال المصري : نعم ، فقال له أنكرت في اللبداية مجرد إشتراكك في تنظيم سياسي ، رفع المصري رأسه إلى الملتمعتين خلف الباب الموارب ، ثم قال : كنت كاذباً ، فقال رئيس النيابة : فلنبدأ من البداية إذن . . منذ إشتراكك في التنظيم !

وتنهي القصة وتظل القضية قائمة والسؤال مطروحاً . . هل يمكن في هذا الجو أن يشعر إنسان بالأمن ، وهل يمكن أن يجرى تحقيق عادل . . هل !

وفي قصة ـ تكوينات رمادية ـ نجد هذا الشخص الذي يخدم أشخاصاً ملعونين ـ الخواجة ليفي ومن معه ـ فيعرف أسرارهم وخباياهم ولكنه عندما أراد أن يتقاعد ويستريح يعترضون ، وعندما يصر يتركونه ، لكنه يشعر أنهم لن يدعونه يعيش في سلام ، لأن قاعدتهم أن يخدمهم الفرد حتى يموت . فإن خرج عن خدمتهم قبل الموت عجلوهم بموته . . وتمضى التساؤلات داخل القصة مبينة موقفه بعد أن خرج عن خدمتهم ، فيسأله الإبن : هل تنوى صلاة الفجر في المسجد ! فيجبه ، وهل يتيح لي الملاعين أن أصل إلى المسجد ! وتسيطر على البيت حالة من القلق يفرضها خوفه . ويطرح سؤالاً يكمن في أعماقه هو : كيف سيصلون إليه ، يريد أن يعرف ليحتاط ، هل سينتظرونه بالخارج عند ذهابه للصلاة أو لقضاء أمر ما ، يمنع نفسه عن الخروج ويكتفى بالتنقل بين غرفته والصالة ، يراقب من النافذة كل من يتسكع بجوار البيت وخاصة صاحب البالطو الأصفر والذي يظن الخواجة ليفي نفسه ، هل سيأتون من الباب ! يزداد رعباً ويرفض فتح الباب حتى لمحصل النور ويعطيه النقود من شراعة الباب ، هل يتسلقون المواسير يغلق النوافذ بإحكام ويتمم عليها ، هل سينقلونه بالطريقة الحديثة بوضع شيء في حقيبة أحد أبنائه ! يظن هذا فيقلب حقيبة إبنه ثم يهمس كالمعتذر : لابد أن أحتاط لكن أبنه لايصدق كل هذا ويظن واهماً ويتناقش معه إلى أن يتعب فينام وعندما يصحو الإبن يذهب إليه في غرفته فيجده مكوراً على الأرض وعيناه محلقتان في سكون جامد غريب .

الفرد ..والجماعة

وعن قضية العزلة تتحدث قصتي ـ المستحيل ـ و ـ القرار المستحيل تحاول أحداث القصة الإجابة على سؤال كبير هو : هل يستطيع الإنسان أن يعيش بمعزل عن الآخرين ! فنجد بطل القصة وقد تناسى وتجاهل كل ما حوله وعاش في عزلة فأغلق النافذة ، لكن ما حوله لا يتركه في عزلته فيقتحم الصوت حياته وينغصها ويحاول هو معرفة مصدره : هل هو صرير عجلات عربة كارو في إنحناء الطريق ! هل هو صوت آلة حفر في بناية قريبة ويزداد الصوت علواً ويتسلل الخوف إلى نفسه ويسأل نفسه لماذا أغلق النافذة إذن ، ويبدأ في تعزيز الإغلاق فينقل كل الأثاث خلف البابوالنافذة ، لكن هل نجح في أن يبعد نفسه عما حوله ! . . علا الصوت وعلا . . إرتج السقف والجدران واهتز السرير من تحته . . إمتدت يده كأنه يتقى سقوط النافذه ، وأطل المجهول في الظلام بنظر ثاقبة .

وفي قصه ـ القرار ـ نجد هذا الشخص المتردد في كل أفعاله فهو حينما يصل إلى أذنيه ذلك النقاش بين الزوجين المحاورين له يسأل نفسه هل أتدخّل ! لكنه يستردد ويعدل عن قراره ـ إمتثالاً ـ كما يعتقد بعدم التدخل ولو بالنظر في شئون الآخرين لكن رغبة الإختلاط تتغلب عليه فيجد نفسه يوماً أمام شقتهم ويده على الجرس ، وفي علاقاته مع أسرته وخاصة أخته عواطف التي عرضت عليه الإنتقال للإقامة معهابعد سفر زوجها للكويت يفاجأ بالعرض فيسأل نفسه : هل إنتقل إلى بيتها ! ويرد على نفسه بأن لابد أن يكون في البيت رجل بصوته وآرائه وأنفاسه ، وينتقل إلى بيتها ويصبح المشرف على كل كبيرة وصغيرة ، الآمر الناهي في البيت ، لكن هل يستمر هذا الوضع !

تجيب الأحداث بـ ـ لا ـ عندما يطوح حمادة إبن أخته بإصبعه في غضب قائلا : لقد كبرت وأرفض أن يتدخل في حياتي أحد فيشعر بالحزن وتقول له عواطف : معلهش ياعاصم فقد عاد أبوهم ويترك البيت وينتقل إلى شقة خاصة ويقرر أن يحيط نفسه بأسوار العزلة لا يزور ولا يزار . ولكن هل هذا ممكن ! تجيب الأحداث بـ ـ لا ـ فرغم إقامته لهذه الأسوار إلا أن الآخرين كانوا دائماً يحاولون إختراقها دون تعمد . . لكنها طبيعة الحياة . وفي العزلة يصاب الإنسان بالكآبة وتتمكن أحاسيس وهميةمنه بقرب النهاية ويأتي هذا ـ الصوت الآمر ـ ولا يستطيع الطبيب إلا أن يكتب الأقراص المهدئة لكن الصوت يصبح حقيقة واقعة لا يمكن مقاومتها وتختلط عليه الأمور لا يستطيع أن يميز بين الماضي والحاضر

ويتساءل : هل هو الجنون ! هل هي النهاية ! ومن جديد يبدأ الإختلاط يفرض نفسه عليه . وتبدأ العزلة في الإندثار عندما تأتي له زوجة البواب بفاطمة ـ هذه الفلاحة الصغيرة ـ لتنظف البيت ، يراها شاطرة ومؤدبة وترضى إرادته القديمة بإحترام صمته ، ويبدأ في العطف عليها وشيئاً فشيئاً تتوثق العلاقة بينه وبين المعلم شاكر بائع الهريسة ويزداد إندماجه بالجيران مشاركاً بالرأى ومساعداً بما يستطيع فيدفع قيمة إيصال النور للطبيب في غيابه ويساعد أطفال الجيران في المذاكرة ويؤذن لصلاة الفجر وعند ذلك يغيب عنه ـ الصوت الآمر ـ ويرهف السمع له لكنه لا يسمع ويفتح النافذة ليتأكد : هل ذهب الصوت حقاً ! هل ذهب ! وتؤكد الأيام ذهاب الصوت بلا عودة وساعتها يقرر . . يقرر أنيحيا .

وفي عصر أصبح الفساد فيه أمراً مألوفاً إلى الدرجة التي لم يعد يلفت إنتباه أحد إذا شم رائحته شخص ما يصبح شاذاً ! وهل يصبح مريضاً !

هذا ماتناقشه قصة ـ الرائحة ـ في تعرضها لقضية الفساد ثمة هذه الشخصية التي تأبى أن يكون ترساً دائراً دون إحساس أو تفكير فيما حولها . . بطل القصة لايعرف بالضبط حتى بدأت الرائحة تلاحقه . . هل كانت البداية حين إضطر إلى التوقف حتى يمر الموكب الرسمي !

ربما لم تكن كذلك وإن بدت في هذه المرة واضحة أكثر من المرات السابقة . وعند ما يسأل الجار . . هل يعرف مصدر الرائحة ينكر الجار وجود الرائحة ، وعندما يتداخل مع

الأوراق النقدية والحجرات المغلقة ودورات المياه . . هل تصبح مجتمعة هى مصدر الرائحة !

ويسأل زوجته هل تشمين الرائحة فتجيبه بأنها ليست جديدة لأن بائع الطعمية تحت البيت قبل أن يسكنها ، ويسألها عن رائحة أخرى فتؤكد أنها ترش العطر على الأرضية النظيفة ويسألها عن إسرافها فى التدخين فتخبره أنها لا تدخن أصلاً . فيدخل الشك نفسه وسرعان ما يتأكد من تلك النظرة التى التمعت فى غير أوانها ، وقبل أن يناقش الأمر تهاجمه الرائحة وعن بعد يحاول المراقبة فتمر السيارة المرسيدس لتنثر الرذاذ على ثيابه وتصل إليه الرائحة ، والطبيب ليس لديه سوى المسكنات التى تستمر فترة ثم لا تلبث الرائحة أن تعود ! و

وعندما تعود هذه المرة لا تعود متسللة وإنما مقتحمة تؤذى أنفه وعينيه وتحرك السعال فى حلقه . ويلتفتون إليه مشفقين من المدرج الذى يناقشون فيه المراحل المتعاقبة للتاريخ الحديث ويغادر القاعة . وقبل أن يجاوز الباب يتناهى إليه السؤال : هل كان أحمد عرابى درويشاً أم بطلاً ويتوضح لنا أخطر أنواع الفساد وهو إفساد التاريخ ! ! .

وعن قضية الإستعمار تأتى قصة ــ حدث إستثنائى فى أيام الأنفوشى ــ فالسمانة إستقرت فوق الصارى ــ الخالى من العلم ــ ألقت نظرة على المبانى والحدائق ، ثم عادت إلى أوروبا بالتعود ثانية ومعها ملايين الأسراب من بنى جنسها لتغطى الشوارع والأزقة . ومندقة وتنظيم الأسراب عجز أصحاب المكان عن المقاومة ولكنهم ضنوا إنها حالة مؤقتة . فالسمان لا يعرف التوقف ، ثم يأتى السؤال الخطير : هل يعُد السمان نفسه لا نفسه لإقامة طويلة ! وتجيب الأحداث بعد ذلك بنعم ! فصحيح أنه لم يضايق أحداً ولم يتدخل فى حياة أحد فى أول الأمر . وبدأت مجموعاته التى أخسنت الإنتشار تدير نفسها ، وتفرز من بين أسرابها كل ما تحتاجه من جنود وعلماء وموظفين . وأقامت مدارس للصغار ، لكن هل إنتهى الموقف عند هذا الحد !

صحيح أن الناس إستفادوا من أسراب السمان وتعلموا النظام ، لكن الناس لم يتعودوا التصرف بمثل ما اعتادوا وفقدوا حريتهم فى التصرف بعفوية والتى كانت سمة أيامهم السابقة ، فهل يستطيعون تحمل هذا إلى الأبد ! . . بدا لهم الأمر غاية فى الصعوبة ، تهامسوا وعقدوا الجلسات السرية وتبين لهم ــ بعد نقاش طويل ــ أن السكوت على المقاومة طريق إلياالجنون .

وفى قصة ــ الطوفان ــ نرى هذا العملاق الذى يختار اللحظات بعد صلاة الفجر ، ويسعى من مكانه فى أعماق البحر إلى الشاطىء يمد الساقين فى إسترخاء ، يخلو مظهره من الحياة لولا عينيه اللتين تتحركان تحت أهداب مسترخيين ، وتبدأ حوله التساؤلات . هل هو موت ! ويجيب المختصون بأن العين لكائن بشرى ، وفى معالجتهم للأمر يقترحون إعطائه مخدرا وإعادته إلى البحر ، ويفشل المخدر ، هل يستخدمون القوات المسلحة ! ويستخدمونها ، وتفشل . ويظل هو على حاله ، ولكن هل يستمر خاملاً هكذا إلى الأبد ! يظنون ذلك ويتعودنه ، فبالوا وغاطوا وتمخطوا تحته . . لكنه ينتفض فجأة ، ويسعى إلى الشاطىء المقابل وينفض الماء حوله فيغرق كل شىء .

وتتضح الرؤية الفكرية لـ ــ جبريل ــ فى قصته ــ هل ! ! التى تحمل عنوان المجموعة والتى يقول فيها . . إنه حتى الأموات يجب الا يستسلموا ، ويجب أن يقاوموا . . فهل يفعلون . . هل ! ! !

« حكاية تو » فتحى غانم أو أزمة المثقفين فى العالم الثالث

محسن خضر

« هل أنت جبان ؟ هل أنت تعيش فى مجتمع بلدك وتتعامل مع الآخرين وتكتب لهم وأنت محكوم بالخوف وألوان الذعر ؟

فتحى غانم ــ حكاية تو »

تبدو إشكالية المثقف ــ السلطة هى التيمة الأساسية فى أغلب أعمال فتحى غانم . . وتبدو الاشكالية أكثر اتساعا وحساسية عندما تتعلق هذه العلاقة بالعالم الثالث وحيث تكون تقاليد الحوار والخلاف أضعف وأقل تجذرا فى ثقافة المجتمع . .

و« تو » فتحى غانم هو ضحية الثورة ، حيث قتل والده المدرس الشيوعى فى سجون الثورة فى أواخر الخمسينيات .

ومع أن كاتبا كبيرا مثل فتحى غانم يناقش قضيته بهذه التعقد والحساسية من خلال أدواته الفنية المتمكن منها إلا أن منطق الانصاف يتطلب منا أن نسأل : هل كانت ثورة يوليو فقط معتقلات وخصوماً وضحايا فى تقويمها النهائى ؟ .

ومع أن المؤلف يتحرز مسبقا فى دفع الاتهام بعدم الانصاف عندما يقول على لسان بطله « المؤلف الذى يحمل ملامح كبيرة من فتحى غانم نفسه » : كان الفارق هائلا بين تعاليم ثورة وغرائز ناس .

الشخوص الرئيسية فى الرواية هم

المؤلف ــ تو ــ اللواء زهدى ــ منيرة الغانية ــ والدتو . .

« تو » نفسه يحمل خطايا الثورة ــ كما نفهم من الرواية ــ فهو ضحية اليتم والفقر ويظل يحمل داخله قوة طاغية بالثأر من قاتل أبيه وهو اللواء زهدى . . وينجح بالفعل فى النهاية بقتله على طريقة « القتل الناعم » أى القتل بالتخويف أو بالاثارة فيموت زهدى خوفا ورعبا من تودون أن يمسه ها هو « تو » أمامنا بغموضه يبدو ، أو يتظاهر ، وكأنه أحد الأعضاء وها هو يختلط بالشبان الذين هم من طبقة اجتماعية أخرى غير طبقته ، ومع ذلك فالجميع يعرفون حقيقة وضعه « وهو أنه ليس منهم » بل يتوقع أعضاء النادى السكندى الراقى الذى يعمل فيه الفتى « تو » بأنه قد يكون جاسوسا أو من المخابرات . . وهومع ذلك مقبول من جميع أعضاء النادى : من الكهول والشباب ، رغم أنه لم



يتجاوز الخامسة والعشرين و« تو » ضحية الثورة يكره السلطة « فعنده ارتكاريا من البوليس ، يكفى أن يرى الواحد منهم ليتحول إلى ثور هائج تلوح أمامه باللون الأحمر » ويعترف « تو » باحتقاره للشرطة .. أن يشعر بالانسحاق أمام السلطة ، ولكنه يريد الانتقام من القوى الغاشمة التى قتلت أباه .

« أنا معترف بأن شتمته ، وسوف أشتمه ــ ضابط الشرطة ــ أنا لا يهمنى شيئا .. لا أنت ولا وزير داخليتك » ص ٢٢ العلاقات التى تربط أطراف الرواية تحتاج إلى مزيد من التفاهم ، فبينما يسمى المؤلف وراء « تو » ليحل غموض شخصيته المستعصى عليه « لابد أن تو كان يحمل فى داخله شيئا يجذبنى إليه .. لعلى شعرت لهذا الشىء على نحو غامض ، فى نظراته أو فى لهجته السريعة المتلعثمة » ص ٤٠ أم يريد الكاتب أن يسعى من خلال مثلث « تو ــ والدتو ــ اللواء زهدى » أن يصل إلى قناعة مريحة عن علاقة المثقف بالسلطة ..

بينها العلاقة بين « تو » واللواء زهدى علاقة « الثأر ــ التكفير عن الذنب » وخاصة أن زهدى فشل فى تربية ابنه حسن ، الذى هاجر إلى الخارج وتركه وحيده بعد سوء التفاهم المتكرر بينهما .

« كان زهدى يتبنى تو ليرضى الله عن ابنه ، ويفتح أمامه السبل ولكنه وهو يواجه الموت لم يعد يعنيه إلاّ نفسه ، وأحس أن الله يتخلى عنه ، فخاف وهجمت عليه الوساوس كالشياطين الفتاكة فدمرته .. كان يحمل جرثومته هلاكه فى نفسه ، وهى التى قتلته » ..

إذن فزهدى الذى فتك بأسيره المدرس الشيوعى فى المعتقل شعر بجرم ذنبه ، وكان يحاول التكفير مع فعله من خلال ابن ضحيته أو « تو » . والمؤلف يتخوف من عاقبة العلاقة بين تو واللواء زهدى ، فإذا كان تو يسعى لثأر أبيه من قاتله اللواء زهدى ليتقم لأبيه ، ان قتل اللواء زهدى لن يصلح البلد ولن يحقق العدالة » ص ١٠٩ وإذا كان تو يمثل الجيل الجديد ، وزهدى يمثل السلطة ، ومنيرة بيجو تمثل السقوط والفساد ، فالمؤلف يمثل المثقف العاجز فى مقابل والد تو الشورى الايجابى الذى يقتل من أجل مبادئه ..

○ اللواء زهدى/السلطة

نجح فتحى غانم فى رسم شخصيتى تو واللواء زهدى وبث فيهما الحياة فوق السطور . . . يمثل زهدى عقلية العسكريين الذين يملكون القوة والبطش ويطلبون من الآخرين الطاعة والانصياع فهو يجد مثله الأعلى فى هتلر « مازال هتلر بالنسبة له هو هتلر العظيم ، الفوهرر الذى لا يقهر » ص ٥٦ .

وهو لا يؤمن بأى معاملة إنسانية للمعتقلين من خصوم النظام « لماذا نخدع أنفسنا ، ونقول أن المساجين يجب أن يعاملوا معاملة انسانية ، هذا كلام ساذج » ص ٥٩ .

بل يعتقد زهدى أن أخطر الاتهامات التى توجه لقائد معتقل ليس القسوة وتعذيب المعتقلين ، بل الاتهام بعدم الخبرة فى التعذيب » ص ٥٨ .

ومهمة قبضة السلطة أو أداة النظام هو تصفية كل الخصوم بلا رحمة « هو مخلوق كل مهمته فى الدنيا القضاء على هذا الشىء الذى اسمه رجولة ، وان هذه الرجولة وهم ونكتة يخدع بها الناس أنفسهم » وفن التعذيب أن تصل به فعلا إلى حافة الموت ولكن دون أن يموت ويجد على الوجه الآخر فسلوك زهدى مشين ، فهو يبسط الحماية على منيرة بيجو الداعرة المتقاعدة والتى تدير منزلاً مشبوهاً ..

وفى لحظة صدق يعترف بسلوكه المعيب « اعترف أنى مسئول عن جلساتنا الهلس .. أنا الذى جعلتكم تستسلمون لما أنتم فيه من ضياع » ص ٧٠ .

ومنيرة فى نظر زهدى يعرفها جيدا : امرأة تتاجر بالأعراض تبيع نفسها وتبيع ابنها لتكسب من الدعارة ص ٨٢ وأصبحت امرأة مجربة سافلة عريقة فى السفالة ص ٨٤ ..

هو الوجه الآخر للسلطة التى تضيق ببعض معارضى النظام من المثقفين ولكنها تغمض عن الفساد فى المجتمع .. ويفضح فتحى غانم تستر أجهزة الشرطة عن الانحراف .. « ان بيتها هو بمثابة الادارة العامة التى تتم فيها الاتصالات ، وتعقد فيها الاتفاقات ، أما التنفيذ ففى أماكن أخرى ، هذا شرط أساسى لضمان استمرار صلتها الودية بشرطة الآداب » والشرطة بالمقابل « لا تستطيع أن تقبض على كل مومس فى البلد ، ص ٨١ وإلاّ ضاقت السجون بهن ، واضطرت الدولة إلى بناء عشرات السجون الجديدة أن قوة شرطة الآداب لا تجرى وراء كل مومس ، انه يكفيها أن تسيطر على الموقف ، فالدعارة ستظل موجودة ، ومن المستحيل منعها » ص ٨٤ .

وزهدى يحال إلى التقاعد نتيجة لعصيان المعتقلين فى السجن ويكشف أداة النظام عن بشاعته ، وضيق أفقه فى فهم واجباته بصرف النظر عن الخسائر والضحايا ، وبرغم أن والد تو تحداه عند القبض عليه ، ورفض التجرد من ملابسه مثل زملائه المقبوض عليهم مما دفعه إلا الفتك به ، وفى أقوى وأروع أجزاء الرواية يصف فتحى غانم موت صاحب المبدأ ، فالثوار ــ كالأشجار ــ يموتون واقفين .. وبكلمة واحدة : مزوقة تشهد لوحة من العصر الحجرى ، مشهد افتراس معارض للنظام ، رجل قال لا للمهانة ، وفضل أن يموت من ضرب زبانيته « الرجل مات واقفا ، وان جسده المربع احتفظ بتوازنه لفترة من الوقت فلم يسقط ، وعندما سقط الجسد ، كان بسبب ركلات فى بطن الركبة ، فانثنت الرجل ، فتداعى الرجل على ركبتيه وجسده قائم منتصب ولكنه كان ميتا » ص ٥٥ ..

انه صرخة لكل قوى القهر والبطش التى تهدد حقوق الانسان . . . ويظل زهدى محتفظا بداخله باعجاب كبير للرجل الوحيد الذى تحداه فى حياته ــ والد

تو ــ والذى جعله ينظر للحياة نظرة مختلفة يقول عن والد تو : هناك بعض الأشخاص تشعر بالأسف لموتهم ، وهؤلاء الذين قتلناهم أفضل من أولئك الفئران المذعورة التى تنتفض من الخوف ولا تجرؤ على مواجهتنا .. عاملوهم بشدة .. فالذين كانوا يستحقون شرف الحياة قد اختاروا الموت » .

○ المؤلف ــ والد تو/وجها المثقف .

تطرح الرواية مسألة علاقة المثقفين بالسلطة : هل هى التأييد أم التقويم أم المعارضة أم السلبية ؟... وماذا يصبح الحال عليه لو تمت هذه العلاقة فى ظل سلطة ثورية جاءت لتحقق أحلام الحرية والعدالة الاجتماعية ؟..

يناقش فتحى غانم هذه المسألة بذكاء من خلال شخوصه .. وبينما يمثل المؤلف فى الرواية شخصية المثقف العاجز ، فان والد تو يمثل شخصية المثقف الحركى الذى يترجم ما يؤمن به إلى واقع وعمل .. المؤلف عاجز عن فعل شىء ، فزهدى يعترف له بأنه قتل والدتو وبينما يسعى القط لخناقه ، ويضع زهدى الأنشوطة حول رقبته برغبته ، ويسعى تو ــ بشكل هادىء خفى ــ نحو القصاص على الأرجح ، لأننا حتى نهاية الرواية لا نعرف مدى مسئولية تو عن قتل اللواء زهدى ، فحينما يصاب زهدى بذبحة صدرية ، يرافقه المؤلف وتو ، وبشكل لا ارادى يترك المؤلف تو مع زهدى بمفردهما ، وكأنه يوحى له بما يجب أن يفعل ، وبرغم نظرات التوسل فى عينى زهدى ينصرف المؤلف ، ويصاب زهدى بالهلع ، ويحاول الفرار من خطر مزعوم ، من قصاص تو لوالده .. ولذا بعد موت زهدى يصارح تو الكاتب : أنت الذى قتلته يا أستاذ بكلمتين .. ص ١١٨

ويقصد عندما أخبر زهدى بأنه سيتركه مع تو بمفرده ويذهب لاحضار الطبيب يعترف الكاتب بعجزه : هل أنا هارب من الهول الذى يعدونه فى السجون الذين يتجرأون على الافصاح عن مبدأ أو رأى ؟ ص ١٧ .. وهو خائف وعصبى ، ويعجز عن الكتابة ..

ويناقش المؤلف قضية المثقفين فى مصر ، أو فى العالم الثالث : « سألت نفسى عن قيمة الكاتب الذى يكتب للناس وهو خائف مما قد يواجهه .. لقد عجزت عن شرح قضية السياسة لزهدى ، فهل أنا أفهمها حقا ، ولكنى طوال حياتى وأنا أحاول أن أفهم ص ٧٢ .

ويعترف الكاتب بعجزه عن الفعل فى أكثر من موضع :

يجب أن أعترف أنى أثرت كثيرا من الأسئلة الشجاعة ولكنى لم أكتب حتى الآن اجابة شجاعة واحدة ، سألت نفسى هل أنا عاجز عن مواجهة أعمال البطش والتعذيب . والقتل ، لو كان الأمر موتا فحسب لهان بعض الشىء ، ولكنهم يقيمون الحفلات التى يهدرون فيها رجولة الانسان ويتفننون فى تحطيمه وهو مازال حيا .. هل هذا هو الذى يخيفنى إلى درجة الشلل ؟

هو يعرف لكنه لا يفعل ، هذه باختصار أزمة المثقف فى الرواية .. أكتب على المثقف فى العالم الثالث أن يعيش فى دائرة الأمن .. يقول ويحلل ويناقش ولكنه إذا اقترب من دائرة الخطر فعليه أن يصمت الذى ينقصنى هو الأفكار ، أو العزيمة ، أو الفهم ، أو فى الحقيقة أن الذى ينقصنى إلى درجة الاختناق ، هو بكل هذه الأشياء التى بغيرها لا يكون الانسان انسانا ، ما الذى فعلته بثقافتى ، ما الذى وصلت إليه بأدبى ؟ ص ٣٨

وفى المقابل ، نجد والد تو يمتلك ما يفتقده المؤلف ، فهو مدرس أول للمواد الاجتماعية فى التاسعة والأربعين ، وزوجته مدرسة فى روضة أطفال ، وأب لثلاثة أولاد كلهم ذكور وأكبرهم « تو » الذى كان وقتها فى العاشرة من عمره ، وكان عضوا بارزا فى اللجنة المركزية للتنظيم الشيوعى الذى يدعو إلى الكفر والالحاد والفوضوية وينشر دعوة الاباحية التى تسمح بتبادل الأزواج لزوجاتهم ، وتبيح للرجل أن يقفز فوق أى امرأة أينما شاء فى الطريق أو فى حديقة عامة ! ص ٥٩ .

فالحياة عند والد تو تساوى كل شىء حتى لو دفع الموت ثمناً لها .. ودون أن يدرى يكشف المؤلف عن الجانب الذى يفتقده فى حياته بالمقارنة بحياة والد تو : يكفى انه مات من أجل مبدأ يؤمن بأنه يسعد البشر .. وتو يتحسر بأن السلطات أخذت كل متعلقات والده : صوره .. وأوراقه .. هو لا يفهم لماذا يختار والده الموت دفاعا عن مبدأ .. وهو يفضح ممارسات النظام فى التنكيل بخصومه ، فعلى لسان تو :

نعم ، أنا لا أحتملهم .. لن أنسى هجماتهم علينا « وكتبى الممزقة .. حتى حقيبة المدرسة سرقوها .. هل تصدق انهم كانوا يفتشون الملابس الداخلية لأمى ، قمصان النوم والكيلوتات » . ص ١٠٥

زهدى كان يعجز عن فهم ظاهرة المثقف/المعارض .. فهو يطالب والد تو عند القبض عليه أن يقول : أنا مره ..

الرواية تفضح جهل السلطة بوظيفة ودور المثقفين فى المجتمع .. فهى لا ترى الشيوعيين إلا أولاد فاسدون ، ملحدون ، أغلبهم بنظارات من كثرة القراءة والكلام الفاضى ، ولا أحد يعطف عليهم وأغلبهم مصاب بالشذوذ الجنسى ، لأنهم يؤمنون بالحياة البزرميط ولكن فتحى غانم كان مشتطا فى ادانة النظام ككل ، فهذه الفجوة بين ما تعلنه الثورة من مبادىء وبين ممارسات بعض أجهزتها جاءت من افتقاد الثورة لعناصرها الثورية .. فكما يقول فتحى غانم نفسه « كان الفارق هائلا بين تعاليم ثورة وغرائز ناس » .. وأزمة الثورة أن الناس استقبلتها دون أن تمتلك القيمة الثورية ص ٩٣ ويصرخ قائلاً : أيها الثورة كم من الجرائم ترتكب باسمك وربما لم يكن لفتحى غانم موفقاً فى اللجوء إلى الحوارات السياسية المباشرة عن الاشتراكية ص ٩٤ ، ص ٩٥ ، ص ٩٦ والتى نشعر انها مقحمة على العمل .. كما وجدت بعض الهنات فى الحوار عندما كان يفلت قلم الكاتب من الفصحى إلى العامية .. والنهاية نفسها الخاصة بغموض موت زهدى ، فالتركيز على مسئولية تو كان سيحدث توازنا طبيعيا فى أحداث الرواية ، وخاصة أن مسار الأحداث كان يتصاعد للوصول إلى هذه النهاية :

وهى أن تو قتل زهدى بالتخويف أثناء أزمته القلبية .. « حكاية تو » لفتحى غانم محاكمة لسلبية المثقفين ، وادانة لتناقضات الثورة التى خرجت تدافع عن حقوق الجماهير فسحقت بعضهم واهدرت كرامتهم وآدميتهم ..

ولعل الفصل الخاص بتصوير الحياة فى المعتقل ، وتفاصيل تعذيب المعتقلين ، وحفلات استقبالهم ، ونهاية والد تو من أروع ما قدم الأدب العربى فى هذا الشأن ..

غير أننا نؤكد فى النهاية على قناعة مهمة : إن التحول الكبير الذى أحدثته ثورة يوليو فى تحقيق التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية يجب أن يوضع فى الاعتبار دائما ، وان ادانة الرواية للممارسات السلبية للثورة مع خصومها مبدأ نتضامن معه بكل قوة ، ومع كل سلطة ، وفى كل عصر ..

واستقبالنا لرائعة فتحى غانم الجديدة هى ترحيب بكل هذه المعانى ، بالمكانة الهائلة التى تمثله ثورة يوليو الخالدة فى تاريخنا ، وبانجازاتها وترحيب بمبدأ كرامة المواطن وحقوق الانسان ، وادانة لأى مساس له ..

كما أن الرواية مازالت تطرح اشكالية المثقفين والسلطة فى العالم الثالث وهو المحور الأساسى فى الرواية على ما نعتقد : إدانة للمثقف السلبى وتأييدا للمثقف المتمسك بمبدأه وقناعاته والمنحاز إلى مجتمعه وجماهيره على الدوام◆

الدفء

محمد كمال محمد

خرجت زوجتى إلى الشرفة بجلبابى المتفخ حول جسدها الناحل ، جففت بذيل الجلباب ذراعيها المشمرين من بلل الماء ، ثم أطلت على السماء .

كان قميصى الصوفى يتكوم داخل الحمام فى طبق الصاج الغويط مغسولا ، وعصر النهار الشتائى منذراً بالكثير . .

من الشرفة كانت تأتينى كلماتها عن قطع السحاب التى تتشكل أثواباً كبيرة هائلة الأحجام . . يستطيل الثوب منها وينداح نسجه كمطاط . .

تتسع أكمامه عرضاً وتتمدد طولاً . . ثم استحال السحاب كله ثوباً منقوشا واسع الأكمام . .

أغلقت الشرفة ودخلت تبدى خوفها أن يسقط المطر ، فيستحيل معه نشر القميص . .

مضت بالمقشة تقذف فى البالوعة ماء الغسيل المتساقط على أرض الحمام ، وثمة فتق كبير فى الجلباب يبين تحت ابطها ، تحسسته بأصابعها مكتشفة . . ثم بعد أن فرغت خلعت الجلباب وقعدت ترتق الفتق ، وتلتفت تجاه الشرفة فى ترقب . . وتعود متعكرة النظرة . .

السحاب ثوب منقوش ؟ . . تلمحّ إلى الشىء الذى تريده ! . . منذ بداية الشتاء نتدارس تدبيره معا بلا فائدة . .

ظلت وحمى . . وطال الشتاء . .

قلت لها لنصبر . . وكنت سئمت . .

قالت بابتسامة كسيحة نطاول حبل الصبر من أجل ثوب لا نملك الاستغناء عنه . .

دخلتنى الكلمة تستنطقنى . . طامنتها وسكت . . حين قالت ما يشغلك ، لا أسمعك تتكلم . . كانت الكلمة استقرت جنب القلب ككرة من الثلج . .

فى الشرفة وقفت لابسة الجلباب ، وكنت أوصيتها ألاّ تترك الباب مفتوحا ، فلفح الهواء يلسعنى . . تطلعت للسماء ، وانخفض بصرها تجاه الأفق المتوارى خلف البيوت المرتفعة التى تزيد الشارع المختنق ضيقا . . عادت تجلس صامتة . . وكنت أنظر فى عينيها أود أن أشهد سماء تلد الشمس فى الصباح . .

حملت معها القميص وهى تقوم هذه المرة . . بعدها قامت مرتين خارجة إلى الشرفة الباردة . . تتحسس القميص وتعتصر بقايا الماء المتجمع فى ياقته وأساور أكمامه . .

ذهبت فى المرة الثالثة تطل على السماء . . عادت متهللة تقول تمزق الثوب الكبير . . تباعدت قصصه . . صفت السماء ولمعت النجوم المتفرقة . . استدركت تقول ليس كلها ، فثمة الكثير منطفىء لكنه يظهر فى البعيد . .

فى ارتياح ألقت بنفسها على المقعد أمامى . . قالت راضية سيكون القميص فى الصباح جافا . . والمكواة القديمة تعاند لكنها تسخن ، فلا حاجة للقلق . . البرد قاس حقا فى الصباح الباكر . . لكنك ستلبس القميص وتستدفىء . .

صمتت . .
نظرت فى وجهها وكانت عيناى خارج الشرفة . .
تشكلت اللوحة واكتملت . .
تأملتها منكسراً . . ◆

• حول معرض الفنان محمد بغدادى

منمنمات عربية .

أثار اسم هذا المعرض (منمنمات عربية) كثيراً من التساؤلات حول هذه التسمية ودلالة هذا العنوان وارتباطه تراثيا بنوع محدد من الرسوم التصغيرية التى ازدهرت فى القرن السابع الهجرى فى عديد من المدارس التى التحق بها فن التصوير العربى الإسلامى التى كان من أشهر مبدعيها « يحيى بن محمود الواسطى » و « كمال الدين بهزاد » .

وعلى الرغم من أن هذه التسمية لم تكن فى الحسبان وإنما جاءت عفو الخاطر أثناء محاولة ذهنية للبحث عن عنوان لهذا المعرض إلا أن هذه التساؤلات دفعت بالعقل نحو البحث عن أصل هذه الكلمة

فالمنمنم هو الشىء المزخرف المرقش ، ويقال كتاب منمنم : أى منقوش ومزخرف ، ويقال نمنمت الريح الرمال : أى خطتها وتركت عليها أثرا كالكتابة ، والنمنمة هى الخطوط القصيرة المتقاربة .

وعلى هذا النحو فإن ما يقدمه هذا المعرض لا يخرج كثيرا عن هذا المعنى فإذا كان المقصود بالمنمنمات هو النقوش والكتابة المزخرفة

وعندما يأتى التصنيف فى بعض كتب تاريخ الفن على أساس دينى فيقولون الفن المسيحى والبوذى واليهودى دون الإشارة إلى الفن الإسلامى على أساس أنه متعدد الجنسيات .. وبذلك يكون الفن العربى فاقدا لهويته !!

وعندما بدأت النهضة الفنية فى العصر الحديث فى مصر على يد جيل الرواد عام ١٩٠٨ استعانوا فى تطوير حركة الفن التشكيلى العربى بكل ما أنتجته المدرسة الفنية الأوروبية سواء من حيث الإسلوب أو المضمون أو التقنية .

ونظراً لأن الفنون العربية خضعت لظروف التخلف الثقافى الذى عاشته البلاد خلال فترات الاستعمار فإن الصلة انقطعت بين ما تم انجازه من تراكمات وخبرات فنية عربية عبر سنوات النهضة والازدهار بتراثها الحضارى الغنى المتميز وبين جيل الرواد الذين أسسو الحركة الفنية العربية المعاصرة باستثناء الوعى العربى والقومى الذى اكتنف أعمال الفنان محمود مختار فى مصر الذى انعكست فى أعماله ملامح من الفن المصرى القديم ، ومحمد راسم الجزائرى الذى أعاد إحياء ما اندثر من فن التصوير عند العرب الأقدمين فأنجز أروع أعمال الفن التصغيرى المعاصر ، وبخلاف ذلك فقد جاءت الاتجاهات الفنية فى معظم البلاد العربية انعكاسا لجميع الاتجاهات الأوروبية الممتدة من الواقعية وحتى التجريدية .

وعلى الرغم من أن التأثير الأوروبى استمر بدرجات متفاوتة بعد حصول الدول العربية على استقلالها منذ منتصف هذا القرن ، فإن بعض الاتجاهات الفنية العربية تخلت تماما عن أى علاقة تربطها بمفهوم الفن الأوروبى لكى توطد علاقاتها بجذور الفن العربى فأخذت من النقوش العربية والخط العربى ومن الفنون الشعبية وألوانها وأساليبها ما أعاد لبعض هذه الاتجاهات شخصيتها العربية الأصيلة .

ومن هنا فإن هذا المعرض ربما يكون واحداً من هذه المحاولات لربط الفن العربى بجذوره ومنابعه الأصيلة وقد يكون التزاوج هنا ما بين الزخارف العربية والخط العربى والفن الشعبى محاولة أخرى لايجاد صيغة ملائمة لاستيعاب هذه العناصر الثلاثة فى إطار عمل فنى واحد .

إنها محاولة ، ولكنها بسيطة وواحدة قد لا تصبح ذات جدوى لو لم تتبعها محاولات أخرى من كل المهتمين بتأكيد هذا الاتجاه ومحاولة إيجاد هوية عربية لفننا التشكيلى .. إنها محاولة ولكن محاولة واحدة لا تكفى ◆

انظر صور الموضوع
من صفحة ١١٣ : ١١٦

حرية الإبداع

د. صلاح فضل

كتب بابلو نيرودا في مجموعة أناشيده الفطرية العذبة نشيداً يدافع فيه عن حرية المبدع تجاه القارىء الناقد ، خاصة إذا كان متعالماً ومتحذلقاً ، يقول في مطلعه : -

كتبت خمسة أبيات

أولها أخضر

والثاني مثل رغيف الخبز مدوّر

والثالث بيت مشيّد .

كان الرابع مثل الخاتم .

أما الخامس فقد كان
كالبرق الخاطف
وبعد أن نظمته
لفحتني ناره

ثم يمضي في تصوير كيفية إنكباب هؤلاء النقاد على تشريح أبياته ، وتقطيع عروقها ، ومظهرهم السطريف وهم يحاولون استخراج مكنوناتها دون جدوى ، بينما طارت عصافيره الشعرية إلى أوكار الناس البسطاء الذين تمتلىء وجداناتهم حباً وبهجة برؤيتها ، وتمسهم نشوة الحياة بسماعها ، دون أن تعدل نتائج التشريح من حقائق الفن الطليق ، أو تؤثر على درجة تذوقه بالبداهة العفوية المباشرة .

وعندما يصح ارتباط المبدع بهذه القوى الفطرية الكامنة في وجوده الإنساني ، ويحسن رؤية تجلياتها التاريخية المحددة ، وينجح في تمثل عناصرها الخصبة ، ويصل إلى المستوى الذي يمكنه من أن يلتقط في إبداعه إيقاع الحياة العميق ، ويجسّد أشواقها النضرة ، فليس له أن يتوقف ليتساءل : ماذا سيقول الناس عن هذا الوليد الجديد ! وهل ياترى ستروق لهم ملامحه وتطيب عندهم معاشرته ، بل عليهم أن يستقبلوه دون شك في مشروعية وجوده ، مادام قد تخلق في رحم الحياة التي ينتمون إليها .

والإبداع الأدبي وليد طبيعي لحركة الثقافة المنبثقة من قلب الواقع ، وهو في نفس الوقت تعديل له ، وتحريك لموازينه ، ومظهر لمتغيراته ، فلابد أن يحتك ببعض عناصره ، ويقيم علاقة جديدة معها ، ليست ودوداً بشكل دائم ، بل ربما كانت عدائية صريحة ، لكنها تسفر دوماً عن إتساع رقعة الحياة ، وتوهج حركة التاريخ . فالصراع الذي يخوضه المبدع مع ما استقر في تصوراته من هياكل ثقافية أولاً ، ومع جميع السلطات التي تفرض أنماطاً ثابتة عليه ثانياً هو الذي يحفزه لتحقيق مشروعه الجديد ، ويحثه على ممارسة أقصى درجة لحريته في البحث عن التجسيد الحقيقي لرؤيته ، والعثور على أدواته الخاصة لإنجاز مشروعه الإبداعي المتعين .

غير أن تلك الحرية الإبداعية مرتبطة جدلياً بحرية التلقي لدى من ترسل إليهم الرسالة الأدبية ، وفي هذا يقول الناقد « بلانشو » : إن الكاتب يستعين بحرية القارىء كي تشترك معه في تنفيذ إنتاجه ، فيغدو العمل الأدبي نتاج مسعى البشر عوضاً عن قصد لذاته ، فهو شعار للتعاون الحر بين القارىء والمؤلف ، ومن ثم لحرية البشر عامة .

وهذا يعني أنه كلما زادت ممارستنا للحرية إقتضى ذلك زيادة في حرية المؤلف ، مما يجعل المعنى الأدبي يعود في نهاية الأمر إلى مدى حرية الإنسان .

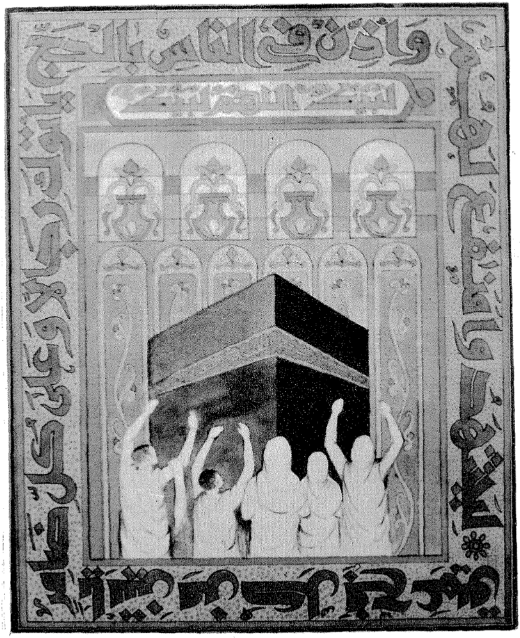
على ضوء تلك الفكرة نستطيع أن ندرك حركية المعارك التي ما زالت تدور أحياناً في مجتمعات العالم الثالث ، وبين جالياتهم التي تعيش مادياً في قلب العالم ، بينما لا تزال تعيش فكرياً حبيسة إطرها الثقافية الجامدة ، احتجاجاً على ممارسة بعض المبدعين لحريتهم المطلقة في التأويل والترميز وإنتاج الدلالات الأدبية على حافة المناطق الحساسة في الوجدان الإنساني ، فأبناء هذه الجاليات لا يطيقون من يستثيرهم لممارسة إمكاناتهم الخلاقة في توسيع رقعة حريتهم مع المؤلفين ، ومن ثم يصبح وضع هذه الأعمال ، إعتماداً على مبدأ جماليات التلقي ، مغلفاً بالمفارقة ، إذ يتحمس في الدفاع عنها أفراد ومؤسسات ممن استقرت في تقاليدهم الثقافية هذه الحقوق ويرفضها بعصبية شديدة آخرون ممن تجرح مشاعرهم بدل تعديلها .

وتشير هذه المفارقة إلى تناقض فادح في وعي هذه الجماعات ، فهي تريد ممارسة الحرية بمستوياتها السياسية في الديموقراطية الصحيحة ، والإقتصادية في الكسب الحر والإفادة من أدوات الإنتاج المتقدمة ، والإجتماعية في الحياة الراقية المنظمة ، أما على المستوى الأيديولوجي الحميم فهي ترفض إنتظام الحرية كبنية متماسكة مطردة . وهي بذلك تعبر بتلقائية عن انتمائها الحتمي لمستوى الوعي في مجتمعاتها الأم ، كما تبوح بنقص في استعدادها التاريخي لممارسة الحرية كلون من ألوان تحقيق جماليات الفن ، على حد تصور هيجل الذي كان يقول « إن أسمى مضمون تقدر الذات على تمثله هو مضمون الحرية ، التي هي أرفع تعيين للروح من وجهة النظر الشكلية ، فهي تعني زوال كل بؤس وشقاء . وتصالح الذات مع العالم الذي يغدو في هذه الحالة مصدراً للإشباع والرضى ، وإختفاء كل تعارض وتناقض » .

ولعل هذا الموقف المحدد يؤكد بعد المسافة بيننا وبين ممارسة حقوقنا المتماسكة في حرية الإبداع كأرقى شكل يؤسس لتعميق الوعي بحتمية الحرية في تجلياتها العديدة ◆

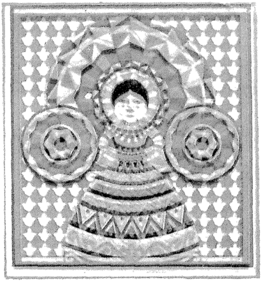
• حول معرض الفنان محمد بغدادى منمنمات عربية .




وأذن في الناس بالحج
لبيك اللهم لبيك

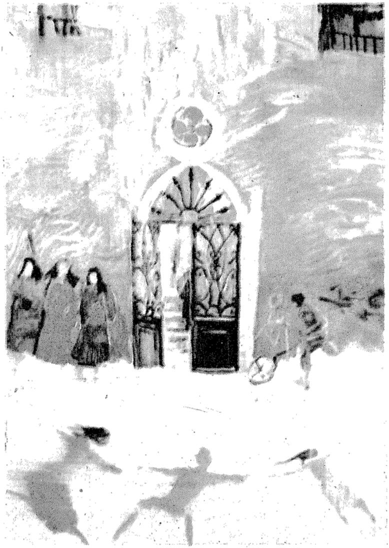


كتب عليكم الصيام
كل عام وأنتم بخير




صلى على حضرة النبي

مشهد من قرية جنوبية للفنان اللبنانى حسن جونى



مصريات للفنان المصرى محمد قطب

